CAHIERS ARCHEOLOGIQUES

fin de l'antiquité et moyen âge

fondés par A. Grabar et J. Hubert - dirigés par J. Thirion et T. Velmans

Comité de rédaction : Y. Christe, J. Thirion,
T. Velmans, M. Vieillard-Troiekouroff
secrétariat de rédaction : J. Durand

31

Ouvrage publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique.

3. V. I 3172

Picard 1983

Institut f. Byzantinistik u.
neugriechische Philologie
der Universität München

La rédaction ne renvoie pas les manuscrits qu'elle n'a pas retenus.

© A. et J. Picard, 1983

ISBN 2-7084-0090-8

Destruction des portes de l'Enfer et ouverture des portes du Paradis

à propos des illustrations du Psaume 23,7-10 et du Psaume 117,19-20

par Sahoko G. Tsuji

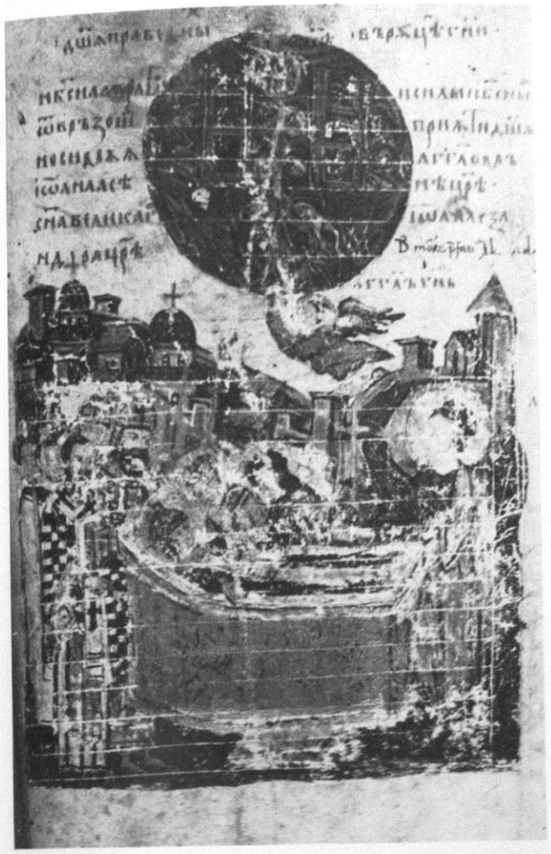
I. Introduction.

Depuis quelques années, dans une série d'articles, nous avons essayé d'approfondir nos connaissances sur les circonstances assez complexes et encore insuffisamment étudiées qui président à la formation de quelques schémas iconographiques de la Résurrection. Dans un premier article intitulé *Ce que l'iconographie des Saintes Femmes au Tombeau doit à l'art funéraire païen*[1], nous avons montré que les trois situations différentes de la porte de l'édicule servant de tombeau du Christ (avec des vantaux fermés, entrouverts ou détruits) que l'on voit dans les ivoires paléochrétiens de Munich, de Milan et de Londres[2], dérivent de schémas identiques trouvés sur une série de sarcophages païens dits « de la porte d'Hadès » (du IIe-IIIe siècles)[3]. Ces différentes situations des portes ont été reprises plus tard par le couvercle, souvent déplacé, du sarcophage du Christ qui remplace l'édicule. De la même manière, nous avons conclu que les Saintes Femmes en deuil, assises de chaque côté du tombeau, qu'on voit sur l'ivoire de Londres, ont été également inspirées par les sœurs de Méléagre ou par les parents d'un défunt faisant des gestes analogues de douleur sur les sarcophages païens de la même époque[4]. A cet égard, la répétition du même motif des « femmes en deuil », sur les minuscules vantaux de l'édicule funéraire de l'ivoire de Londres, nous semble être très significative.

Dans un second article intitulé *Première représentation chrétienne de la résurrection des morts ? A propos de trois personnages du cubiculum F de la nouvelle catacombe de la Via Latina* (cf. note 1), nous avons identifié les trois personnages habillés de blanc qui s'échappent de deux portes entrouvertes, peintes en perspective dans deux entrecolonnements du cubiculum F de cette catacombe, comme des morts ressuscités sortant de leur tombeau (cf. fig. 21-22). Nous avons comparé cette représentation avec des peintures romano-campaniennes et aussi avec des sarcophages païens, tels ceux de Velletri et de Capoue, sur lesquels on trouve également des personnages mythologiques ou anonymes (leurs ombres) s'évadant de portes entrouvertes[5]. Pour confirmer notre hypothèse, nous avons cité également quelques textes de Prudence (*Cathemerinon liber* III, 191-205 ; *Hamartigenia*, 825-860 ;)[5bis], de Grégoire de Nysse (*P.G.* 46,652 ff.) etc.

C'est ainsi que nous en sommes venus à traiter maintenant le thème de l'ouverture des portes du Paradis, ouverture rendue possible grâce à la destruction des portes de l'Enfer. Cette double ouverture doit être précédée, comme nous l'avons démontré, par celle de la porte du tombeau du Christ, à savoir sa Résurrection. La porte brisée du tombeau du Christ, dans l'ivoire de Londres, n'annonce-t-elle pas déjà la destruction de celle de l'Enfer ? (cf. Mt 16,18 ; voir *infra*). Nous ne nous occuperons pas ici de l'iconographie de la « Descente aux Limbes » (Anastasis), déjà plus ou moins bien connue[6], ni de celle du Christ ressuscité (en corps) sortant de son tombeau, étudiée tout récemment par M.A. Grabar[7].

Le point de départ, ou plutôt d'aboutissement de cet article se trouve dans une représentation particulière de l'Anastasis, dans laquelle le thème de la destruction des portes de l'Enfer est intentionnellement mis en parallèle avec celui de l'ouverture des portes du ciel. Mentionnons, par exemple, une miniature byzantine des Évangiles adaptés à l'usage liturgique, Paris, *Bibliothèque nationale gr. 75* (f° 225r) (fig. 1), du XIIe siècle, où les deux battants de la porte de l'Enfer en forme de V, brisés sous les pieds du Christ, correspondent au même schéma mais inversé des portes du ciel, figurées dans la partie supérieure de l'image[8]. Ce schéma des portes du ciel, soit en segment, soit en plein cercle, est souvent peint en monochromie pour signifier qu'il s'agit d'un monde immatériel et invisible[9] ; on montre deux battants des portes écartés, entourés ou remplis d'une foule d'anges. Il s'agit là d'une représentation courante que l'on retouve dans plusieurs sujets iconographiques



1. *(p. 6, en haut).* Paris, Bibl. nat., *gr. 75, fol. 225r. « Descente aux Limbes » (photo Bibliothèque nationale).*
2. *(p. 6, en bas).* Staro Nagoricino, *« Dormition de la Vierge » (partie supérieure) (photo N. Sakuma).*
3. Chronique de Manasses, *« Mort d'Ivan Assen » (d'après I. Duičev).*

médiévaux grecs ; nous les énumérons sans tenir compte de l'ordre chronologique de leur application : 1) La « Dormition de la Vierge » où les anges sont prêts à accueillir l'âme de la Vierge (fig. 2). 2) L'« Ascension du Christ » (dérivée de l'illustration du Psaume 23, voir *infra*), parfois associée au thème de la session à la droite du Père (*sessio a dextris*) ou à celui de la Trinité. 3) Les « Israélites ramassant la manne tombée du ciel ». 4) Le « Baptême » avec la colombe du saint Esprit descendant des portes du ciel ; le trône de l'Hétimasie figure souvent entre les deux battants. 5) La formule n° 1 est appliquée à l'image du retour de l'âme d'un défunt au ciel (fig. 3)[10].

Bien entendu, le motif du segment du ciel n'était pas ignoré chez les artistes de l'époque paléochrétienne. Il s'en servaient pour situer la Main divine, l'ange en buste, le soleil, la lune et les étoiles, ou bien pour faire descendre la colombe du Saint Esprit et l'étoile de Bethléem ; autrement dit, le segment du ciel servait à déterminer le lieu de ces manifestations divines. Cependant, après la crise iconoclaste, on commence à exploiter ce schéma, à Byzance, en y ajoutant quelques éléments nouveaux.- L'un des lieux de la formation ou de l'enrichissement de ce nouveau type du ciel avec les portes ouvertes est probablement à chercher dans les illustrations *littérales* des Psaumes[11]. Car, l'« Ascension » avec les portes du ciel dérive de l'illustration du Psaume 23,7-10 et la « Récolte de la manne », de celle du Psaume 77,23-24, dont chaque texte fournit une référence précise correspondant à ce motif de l'ouverture des portes du ciel (pour le « Baptême », voir la note 10, n. 4).

Dans ce genre de recherche, ce sont les *Tableaux synoptiques* des illustrations intégrales des Psaumes dressés par Mlle S. Dufrenne, qui nous apportent une aide précieuse[12]. Ce sont surtout les illustrations du Psaume 23 et du Psaume 117 que nous allons examiner avec quelques références complémentaires aux autres Psaumes.

II. Psaume 23,7-10.

Analysons d'abord les deux principales catégories d'illustrations du Psaume 23, versets 7-10, dans les psautiers byzantins et occidentaux, pour retracer des démarches parfois contradictoires, à travers lesquelles le thème de l'ouverture synchro-

4. *(p. 8, à gauche).* Psautier Chloudov, *fol. 22r. Ps.23 (photo École des Hautes Études, Paris).*
5. *(p. 8, à droite).* Psautier de Londres, *fol. 25v. Ps.23 (photo École des Hautes Études, Paris).*
6. Psautier Barberini, *fol. 41r. Ps.23 (photo École des Hautes Études, Paris).*

nique des deux portes — infernales et célestes — a été exploité.

Psaume 23, verset 7 : *Adtollite portas, principes, vestras, et elevamini, portae aeternales, et introibit rex gloriae.* 8 : *Quis est iste rex gloriae ? Dominus fortis et potens, Dominus fortis in proelio.* 9 : *Adtollite portas, principes, vestras, et elevamini, portae aeternales, et introibit rex gloriæ.* 10 : *Quis est iste rex gloriae ? Dominus virtutum ipse est rex gloriæ.*

Selon le texte hébreux, ce sont les portes éternelles qui sont priées d'élever leurs têtes (frontons). Mais, ainsi que Per Beskow l'a déjà analysé[13], la version des Septante et celle de la Vulgate ont traduit comme si le même ordre était adressé aux chefs (ἄρχοντες) ou aux princes *(principes)* pour qu'ils ouvrent les portes de leurs domaines. Ces nuances différentes ont laissé quelques reflets intéressants sur les miniatures que nous allons examiner.

Dans les miniatures illustrant ces passages apparaissent deux versions iconographiques différentes : la première interprète le texte comme une «Ascension» — au sens extensif du terme; l'exemple le plus ancien en est la miniature du Psautier Chloudov; deux autres psautiers byzantins (celui de Théodore à Londres et le Psautier Barberini du Vatican) l'ont suivi. La seconde version iconographique interprète le texte comme une «Descente aux Limbes», dont l'exemple le plus ancien est le psautier occidental de Stuttgart, d'époque carolingienne; trois autres psautiers, serbe, bulgare et russe de la fin du Moyen Age ont adopté la même interprétation. A part ces deux versions principales, il y en a d'autres plus ou moins exceptionnelles et qui parfois concilient les deux versions opposées. Nous allons voir que toutes ces interprétations, et même lorsqu'il s'agit d'un cas isolé, correspondent soit à une tradition exégétique particulière, soit à un usage liturgique dans l'Église orthodoxe ou catholique. Selon les recherches les plus récentes, il y a au moins six ou sept interprétations différentes parmi les commentaires et les usages liturgiques du Psaume 23[14].

La première, chronologiquement parlant, est sans doute celle qui y voit une allusion à l'Ascension. On l'observe selon J. Daniélou[15], depuis l'époque apostolique, de Justin, Irénée de Lyon, Origène, Athanase, Eusèbe de Césarée, Grégoire de Nysse, Jean Chrysostome, jusqu'à Ambroise de Milan. En somme, cette tradition avait été acceptée presque à l'unanimité, surtout à l'époque du concile de Nicée où l'on avait besoin de proclamer la royauté du Verbe incarné, autrement dit l'Ascension de la Nature humaine[16]. C'est pourquoi la plupart de ces commentateurs relient le Psaume 23 avec le passage d'Isaïe 63,1. Cette tradition est pleinement confirmée par l'introduction de ce Psaume dans plusieurs des Idiomèles de la liturgie byzantine aux Grandes Vêpres et de la fête de l'Ascension. A trois reprises, le thème de l'ouverture des portes du ciel y est développé, à travers des citations ou des paraphrases de ces versets du Psaume 23, conjointement avec le Psaume 46,5 ou avec Isaïe 63,1[17].

Nous allons examiner d'abord la miniature du Psautier Chloudov, f° 22r (fig. 4)[18]. Ce n'est pas une «Ascension» au sens historique, à proprement parler, car on n'y voit ni les apôtres entourant la Vierge, ni le mont des Oliviers. Le miniaturiste a fidèlement suivi le texte du Psaume en ce sens qu'il s'agit de la scène d'apothéose d'un roi et de son entrée ascendante par les portes du ciel : en effet, la partie supérieure de l'auréole qui entoure le Christ et qui est soutenue par deux anges, pénètre déjà dans la sphère circulaire du ciel. Les portes largement ouvertes sont gardées par deux anges, chacun à moitié caché derrière un battant. Effrayés par cette Ascension de la Nature humaine, ils se penchent comme s'ils demandaient aux autres anges escortant l'auréole : «Qui est ce roi de gloire ?» Quelques rayons de lumière descendent d'une étoile au sommet du cercle et éclairent cette théophanie. La figure prosternée de David, en bas, appartient au Psaume 24,1. Les deux autres psautiers byzantins de Londres (dits de Théodore, *British Museum Add. gr. 19352,* f° 25v) (fig. 5) et du Vatican (*Barberini gr. 372,* f° 41r) (fig. 6) adoptent

7. Psautier de Stuttgart, *fol. 29v. Ps 23 (photo Bildarchiv Marburg).*

à peu près le même schéma[19]. Il est intéressant de noter que ces deux dernières images ne sont accompagnées que de la légende « portes du ciel » (αἱ πύλαι τοῦ οὐρανοῦ), alors que celle du Psautier Chloudov y ajoute une formulation plus précise : « ouverture des portes du ciel et de l'Enfer » (ΑΡΑΤΗ ΠΥΛΑϹ ΤΟΥ ΟΥΡΑΝΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΑΔΟΥ). Ces mots sont très significatifs pour notre recherche et nous en reparlerons plus loin.

La deuxième tradition voit, dans les mêmes versets, une allusion à la « Descente aux Limbes ». Cette fois-ci, son origine remonte à la citation intégrale de ce dialogue du Psaume 23 dans l'Évangile apocryphe de Nicodème, qui est considéré comme une des sources principales de cette iconographie[20]. On y entend, comme dans une pièce de théâtre, l'entretien entre Satan — ou un des gardiens de la porte d'Hadès — et « une grande voix » (selon la version grecque B) ou « une grande voix du Fils » (selon la version latine B). La miniature du Psautier de Stuttgart (f° 29v) (fig. 7) nous apporte la meilleure démonstration de cette seconde tradition[21]. Il faut noter ici, comme dans le cas précédent, quelques différences qui distinguent cette image de celle qu'on voit habituellement dans l'iconographie proprement dite de la « Descente aux Limbes » en Occident. Le Christ, les jambes écartées, donne un coup de pied contre la porte, mais elle n'est pas encore détruite. On voit les gardiens de l'entrée de l'Enfer, les démons, l'un en buste au-dessus de la porte, l'autre à son côté, regardant un ange qui émerge de l'auréole du Christ. Tous deux correspondent bien au mot *principes* du Psaume 23. La confrontation entre les deux adversaires, le roi d'Hadès et le roi de gloire, est ainsi visualisée. Peut-on y voir le reflet d'une illustration narrative en plusieurs épisodes successifs de ce récit apocryphe ? Il s'agit en effet d'un moment qui précède celui qu'on représente normalement. Signalons seulement que quelques

exemples occidentaux, telles les miniatures des rouleaux d'Exultet montrent deux images parfois superposées, l'une dite *« Regis victoria » (Descensus)*, l'autre « Descente aux Limbes » *(Ascensus)*. Elles se distinguent par quelques détails comparables[22]. Parmi les exemples byzantins, l'une des miniatures de l'Homélie du moine Jacques de Kokkynobaphos nous suggère la possibilité de l'existence d'un cycle narratif continu, plus ou moins fidèle au récit de l'Évangile apocryphe de Nicodème[23].

Bien que moins nombreux par rapport au cas précédent, plusieurs auteurs voient dans ce passage du Psaume 23 une allusion à la « Descente aux Limbes »[24]. Nous pouvons retrouver la même tradition dans quelques liturgies, gallicane et mozarabe, même si l'emprunt aux versets du Psaume 23 y est moins évident, estompé par le récit fabuleux de l'Évangile de Nicodème. L'allusion la plus explicite se trouve dans un vieux rituel de Modène, mentionné par O. Rousseau : « Quand le Christ, Roi de gloire, fut entré en guerrier dans les enfers et que les chœurs des anges eurent ouvert les portes de ténèbres... » (article cité dans la note 14, p. 118).

D'autre part, malgré son origine dans un texte apocryphe, cette tradition a laissé des traces très profondes dans la liturgie byzantine. Pourtant, on ne trouve pas dans les tropaires et autres textes hymnographiques de la liturgie byzantine actuelle, récités au cours des divers offices de la semaine de Pâques, la moindre citation directe et intégrale de ce dialogue antiphonal du Psaume 23[25]. Par exemple, le texte suivant des stichères de la Résurrection n'est qu'une paraphrase plus ou moins libre de ce qui est décrit dans l'Évangile de Nicodème : « En ce jour, l'Enfer se lamente et s'écrie : il eut mieux valu pour moi n'avoir pas accueilli Celui qui est né de Marie, il a brisé mes portes d'airain et ceux que je détenais depuis longtemps, Il les a, étant Dieu, ressuscités » (E. Mercenier, *op.cit.*, II, p. 259). Le canon de saint Jean Damascène en 9 odes pour les Matines du Grand Dimanche et les stichères qui le suivent ne font pas non plus exception à cette règle générale[26]. Tout au plus trouvons-nous une allusion un peu plus explicite au thème de l'étonnement des gardiens de la porte infernale, dérivé du Psaume 23, dans un des stichères anatoliques (2e ton) appartenant aux Vêpres du Grand Dimanche : « Devant toi, Seigneur, se sont ouvertes avec terreur les portes de la mort. Les portiers de l'enfer, en te voyant, sont épouvantés, car tu as broyé les portes d'airain et brisé les verrous de fer, et tu as rompu nos liens[27]. »

On peut se demander pourquoi, aux Matines du Grand Dimanche, la cérémonie processionnelle qui se déroule, cierges en main, devant les portes fermées, puis ouvertes de l'église n'a pas profité de ce texte, alors que c'était l'occasion par excellence d'utiliser le dialogue répétitif des versets 7-10[28] ?

Selon une recherche exhaustive de R.F. Taft, les traces dispersées du Psaume 23 dans l'office dominical, au moment même de la Grande Entrée — qui n'est autre qu'une commémoration hebdomadaire de la Résurrection du Christ[29] — nous permettent d'entrevoir l'usage primitif du Psaume 23 dans l'office du Grand Dimanche de Pâques (voir *infra*). Pour la même raison, nous retrouvons ces citations ou paraphrases plutôt dans le texte hymnographique de tous les dimanches. L'un des stichères des Grandes Vêpres et l'un des poèmes de Cosmas de Maiouma, dit « De la croix et de la Résurrection », utilisent en effet les versets 7-8 du Psaume 23, en même temps que Job 38,17 pour célébrer le triomphe du Christ sur la mort[30]. C'est dans ce dernier poème que nous pouvons le mieux saisir le double aspect de ces versets répétitifs : « Les portes de la douleur se sont élevées, et les portiers de l'Enfer ont frémi, lorsqu'ils virent, dans les régions inférieures, celui qui transcende, là-haut, la nature de toutes choses. Les armées angéliques furent étonnées en voyant, établie sur le trône du Père, la nature humaine autrefois déchue et enfermée dans les profondeurs de la terre » (cf. note 30).

Le thème d'opposition entre l'Enfer et le Ciel, entre l'étonnement des portiers de l'Enfer et celui des armées angéliques, y est mis en évidence, comme si les premiers versets 7-8 et les derniers 9-10 se rapportaient respectivement à ce double aspect « Descensus-Ascensus » (cf. Épître aux Éphésiens 4,9-10).

Quelle fut la raison de ce transfert ou plutôt de cette disparition de l'usage du Psaume 23 dans la célébration pascale ? Naturellement, le thème de « Descensus », surtout le motif de la destruction des portes infernales qui nous intéresse, apparaît à maintes reprises, sous l'inspiration primordiale du texte apocryphe de l'Évangile de Nicodème — incorporant lui-même ces versets du Psaume 23 —, dans les innombrables sermons et discours prononcés à Pâques[31], et aussi dans les commentaires exégétiques du même Psaume (cf. note 14).

A Byzance, le développement extraordinaire de toutes sortes de poèmes liturgiques, surtout à caractère pascal, à partir du VIIe siècle, a dû effacer les traces de la tradition primitive plus manifestement attachée aux textes scripturaires. En effet, les Canons (Odes ou Cantiques) composés par ces poètes liturgistes semblent s'en détacher, probablement affectés par une prétention littéraire, et ils

8. Psautier d'Utrecht, *fol. 13v. Ps.23 (photo Bibliothèque universitaire d'Utrecht).*

demeurent souvent sans références explicites aux textes bibliques, y compris les Psaumes[32].

Par conséquent, dans le cas des trois psautiers tardifs de Munich, Léningrad et Moscou (voir *infra*), qui ont adopté une « Descente aux Limbes » pour illustrer le Psaume 23,7-10, leur rattachement à son usage liturgique reste — bien que nous soyons incapables de le confirmer par les documents contemporains — d'un caractère pour ainsi dire général. Par contre, dans le cas des psautiers avec une « Ascension » accompagnée de l'ouverture des portes du ciel, ce même rattachement est, nous l'avons vu, beaucoup plus évident et se conserve même dans l'usage actuel du rite byzantin.

La troisième interprétation est celle qui voit, dans ces mêmes versets, une entrée triomphale, *Adventus* du roi de gloire, non pas aux portes du ciel, ni à celle de l'Enfer, mais aux portes d'une ville fortifiée. Elle a été adoptée dans l'illustration du Psaume 23 du Psautier d'Utrecht (f° 13v) (fig. 8). Dans son étude sur ce psautier, Mlle S. Dufrenne a bien souligné l'importance de l'aspect militaire qui caractérise ces illustrations, dont un des meilleurs exemples est justement cette miniature. Le vocabulaire militaire, tels « Dominus fortis et potens », « Dominus potens in proelio » du verset 8 doit accentuer davantage cette tendance. Il faut noter, en passant, que cette scène n'est pas traitée comme une « Entrée à Jérusalem » habituelle, un épisode historique de la vie du Christ, suivant l'interprétation christologique de ce Psaume. C'est un autre Psaume, le verset 3 du Psaume 8 — cité dans l'Évangile (Matthieu 21,16), donc la preuve la plus authentique de l'interprétation christologique —, qui est illustré par l'« Entrée à Jérusalem », dans tous ces Psautiers byzantins et occidentaux, sauf justement le Psautier d'Utrecht[33].

Le mot *principes* correspondrait à un général tenant l'épée et qui précède cet *Adventus,* et à un autre personnage civil, un des habitants de cette cité fortifiée, qui sont debout tous les deux devant la porte encadrée de deux tours. Ils accueillent, comme les anges de chaque côté de la porte céleste du Psautier Chloudov et des autres manuscrits du même groupe, (de même que les démons auprès de la porte infernale), l'entrée solennelle du roi de gloire, suivi d'une troupe de soldats armés chacun

d'un bouclier et d'une lance. Il n'y a aucun doute quant à l'inspiration que cette miniature a reçue de la scène de l'*Adventus* historique ou idéologique familière à l'art impérial de la fin de l'Antiquité[34]. Pour christianiser la formule conventionnelle de l'*Adventus* pédestre d'un empereur romain[35], l'illustrateur n'a eu qu'à ajouter deux motifs : un nimbe crucifère autour de la tête de ce roi (le Christ) en costume militaire, et dans le ciel, une Main divine entourée d'anges en adoration, qui bénit cette procession triomphale.

Or, tous ces motifs qui constituent cette composition sont fondés, selon la méthode analytique de la visualisation *littérale,* sur les termes concrets du Psaume en question : la partie droite correspond aux divers éléments décrits dans les versets 2 (mer) et 3 (colline, ville sainte, homme sur le mur, sanctuaire ; voir S. Dufrenne, *Tableaux synoptiques*), et la partie gauche, sauf la Main divine (verset 5, bénédiction de Dieu), se rapporte aux versets 7-10. Autrement dit, l'illustrateur a admirablement organisé en une composition parfaitement cohérente, tous les éléments dérivés des deux parties du même Psaume, dont chacune peut être traitée indépendamment, ainsi que nous allons le voir, dans les autres psautiers. Il faut noter, cependant, que nous pouvons reconnaître, même sans nous référer au texte, à la seule vue des images, le sens global qui se dégage de cette composition. Ce sens global doit correspondre, théoriquement, au thème général exprimé par l'ensemble du texte de chaque Psaume. Dans le cas du Psaume 23, qui est relativement court et concis par comparaison aux autres Psaumes, plus longs, l'illustrateur a pu accomplir, sans trop de peine, cette tâche difficile : recueillir les images *littérales* aussi nombreuses que possible, et les réunir en un ensemble harmonieux, qui exprime une signification totale correspondant au thème général.

En dehors des motifs déjà identifiés par E.T. De Wald et Mlle S. Dufrenne, nous pensons qu'il y a encore quelques détails particuliers auxquels nous pourrions associer certains termes ou indications fournis par le texte. D'abord, un groupe des « justes » à l'intérieur de l'enceinte de la ville doit correspondre au verset 6 : « race de ceux (au pluriel) qui cherchent le Dieu ». Ensuite, *un homme debout sur le mur* doit être, non seulement au niveau littéral, « celui qui monte sur la montagne de Dieu et qui tiendra dans son lieu saint » du verset 3, mais aussi au niveau interprétatif du sens, David qui préfigure le vrai roi de gloire, à savoir le Christ qui s'approche de la porte. Le geste de sa main droite désignant le Christ nous révèle cette relation typologique. Encore au niveau littéral, n'y a-t-il pas une certaine correspondance entre cet homme, juste au-dessus de l'entrée, avec l'expression suivante selon la version latine *juxta hebraïcum :* « levate portae capita vestra » ? C'est ainsi que sa position toute particulière sera expliquée, comme si les portes étaient personnifiées. Les gestes d'étonnement et d'agitation qu'on aperçoit chez les soldats et chez les justes semblent refléter, également, la conversation dialoguée des versets 8 et 10, bien que les soldats en état d'alerte appartiennent, dans le répertoire conventionnel de ce Psautier, plutôt aux méchants, adversaires de David (ou du Christ).

De même que l'Adventus impérial pouvait exprimer un double aspect, actuel et idéal, nous pouvons imaginer notre miniature évoquant à la fois une entrée dans la Jérusalem terrestre et dans la Jérusalem céleste. A cet égard, nous rappelons ici l'inscription en grec, citation du chant du *Trisagion,* combiné avec le Psaume 67, 17, qui entoure les deux scènes juxtaposées de l'« Ascension » (quoique privée du motif des portes du ciel) et de l'« Entrée à Jérusalem », sur le linteau en bois de l'église d'Al-Moâllaka (conservé au Musée copte du Vieux Caire). En résumant son analyse sur ce relief, Mme M. Sacopoulo a souligné justement le lien qui réunit ces deux « entrées » du Christ : « recevant l'hommage de la terre dans les Rameaux et l'hommage du ciel dans l'Ascension... »[36].

Or, de cette troisième interprétation, profondément enracinée dans les conceptions et l'art de la fin de l'Antiquité, nous n'avons qu'un reflet bien faible dans les exégèses patristiques. Selon les notices de J.M. Neale et R. E. Littledale, c'est seulement saint Augustin et Bède le Vénérable qui voient dans ces versets un *Adventus* d'un prince séculier (non pas du Christ) : selon saint Augustin, ce Psaume exprime une sollicitation aux princes de ce monde de laisser entrer en paix le roi glorieux dans leurs domaines[37]. Cette explication nous rappelle une étude de E. H. Kantorowicz, où il a retracé la tradition d'une cérémonie liturgique qui avait lieu au cours du Moyen-Age en Occident pour accueillir l'arrivée d'un souverain dans une cité ou dans un monastère, comme celui de Saint-Gall[38]. En accueillant, par exemple, Charles le Chauve, « the little city of Metz, exulting at the *felix adventus* of the prince of peace (assimilé à Constantin), the *Rex pacificus,* appears, in that moment, as the center and naval of the world, a timeless Zion » (E. H. Kantorowicz, *op. cit.,* p. 41).

En Occident, ainsi que l'atteste le Missel quotidien des fidèles, en cours, le Psaume 23 est récité le jour des Rameaux, pendant la distribution des branches, suivi par la récitation du Psaume 46, qui est associé parfois à l'Ascension dans les illustra-

tions des Psautiers médiévaux en question[39].

A Byzance, cet aspect relatif aux Rameaux (l'Entrée à Jérusalem) avait été détaché de son contexte historique pour être transféré à la procession des oblats de la Grande Entrée. Nous reviendrons bientôt sur ce problème.

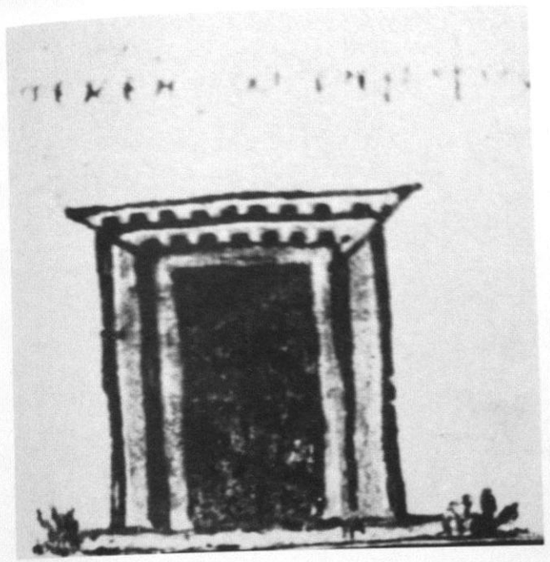
La dernière interprétation, non moins intéressante pour notre recherche, remonte à une époque aussi ancienne et nous ramène à Jérusalem, devant la rotonde de l'*Anastasis*. Depuis les études de L. Duchesne et de L. H. Vincent-F. M. Abel, tout le monde connaît cette cérémonie processionnelle imitant la «Mise au Tombeau» et la «Visite des Saintes Femmes», composée du clergé et des fidèles, et plusieurs fois répétée dès le Dimanche des Rameaux, au cours de la Sainte Semaine, devant ou à l'intérieur de la rotonde de l'*Anastasis*. Au matin du Grand Dimanche, «on se rend en procession à Saint-Anastasis jusqu'à ce que nous arrivions à la porte royale, et cette porte est fermée (plusieurs chants devant la porte)... Aussitôt, on l'ouvre : le patriarche et le clergé entrent dans l'église, chantant : le Christ est ressuscité[40]». Nous ne sommes malheureusement pas informés de la nature de ces chants et de la façon dont on les récitait devant la porte fermée. Mais, à en juger d'après plusieurs autres usages qui en dérivent ou qui s'en inspirent, il est fort probable qu'il s'agissait justement des versets antiphonaux du Psaume 23[41]. Il nous est conservé un témoignage indirect : dans l'une des deux homélies de Hésychius de Jérusalem, prêtre au Saint-Sépulcre vers la première moitié du Ve siècle, prononcée dans la nuit de la vigile pascale, nous retrouvons, à deux reprises, une allusion ou une citation du Psaume 23 : «Des cieux déchirés, et des puissances qui s'écrient : "Élevez vos portes, princes", etc. Aujourd'hui, j'ai vu le roi du ciel, ceint de lumière, monter au-dessus de l'éclair et des rayons» (cf. note 31, *Sources chrétiennes*, 187, p. 67 ; cf. p. 63).

L'usage qui en dérive semble se répéter, quoique transformé, dans la cérémonie de la dédicace, qui a lieu également devant la porte, pour une église qui vient d'être construite et aussi pour l'anniversaire de sa fondation. Le meilleur témoignage sur ce sujet nous est fourni par le typicon de la Grande Église de Constantinople d'après un manuscrit daté du milieu du Xe siècle, récemment présenté par J. Mateos[42]. Le 22 décembre, «lorsque la procession (venant du *Forum*) arrive au narthex, près des grandes portes, et que le tropaire est terminé, le patriarche bénit et les orphelins entonnent le "Élevez vos portes." Les psaltes ouvrent les battants...».Le lendemain, le tropaire (mode 4) célèbre également, avec les mêmes termes du Psaume 23, la dédicace de la Grande Église. Selon C. Heitz, le même usage s'est maintenu à l'époque carolingienne et au XIIe siècle[43]. (cf. *Addenda*)

Nous pouvons ajouter ici un autre cas dérivatif de l'usage du Psaume 23 dont l'origine, spirituellement du moins, remonte à la cérémonie de l'ouverture de la porte du Saint-Sépulcre. Dans sa recherche fondamentale sur la Grande Entrée à laquelle nous avons déjà fait allusion, R. F. Taft a tenté de reconstituer, d'après plusieurs manuscrits liturgiques souvent de caractère régional (de Jérusalem, de l'Arménie etc.), la pratique d'une psalmodie antiphonale des versets 7-10 du Psaume 23, au moment du transfert des oblats vers l'autel, également dans la Capitale[44]. Le point de départ de son analyse est une plainte faite par le patriarche Eutychios de Constantinople (532-65, 557-82) contre l'usage de s'adresser aux oblats avant la consécration en les désignant sous le terme de «Roi de gloire», terme tout particulier du Psaume en question.

La porte royale du templon ou de l'iconostase qui se trouve devant l'autel devait évoquer facilement celle du tombeau du Christ, l'autel étant toujours assimilé, dans l'interprétation mystagogique de la liturgie byzantine, au Saint-Sépulcre, lieu de l'ensevelissement et de la Résurrection du Christ[45]. En outre, la procession de la Grande Entrée imitait, dès son introduction dans le rite byzantin vers le milieu du Ve siècle, l'*Adventus* du «Roi de gloire», ainsi que l'atteste le chant du *Cherubikon* qui incorpore le Psaume 117,26 («Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur»), qui rappelle, à son tour, l'Entrée à Jérusalem, à cause de sa citation dans l'Évangile[46].

La représentation isolée du Psautier d'Utrecht, l'Entrée à Jérusalem sous un aspect militaire, n'est donc pas sans rapport, du moins dans le fond, avec le développement de la procession de la Grande Entrée. Nous avons déjà signalé que cette procession est pour ainsi dire une commémoration hebdomadaire de la cérémonie centrale du Grand Dimanche, probablement accompagnée, à son origine, de ces refrains du Psaume 23. L'association de ce Psaume à l'ouverture de la porte du tombeau véritable et authentique du Christ, le jour même de Pâques, au Saint-Sépulcre de Jérusalem, serait vraiment significative. Car nous avons essayé de prouver qu'avant la création de l'iconographie définitive de la Résurrection du Christ, ce thème de l'ouverture ou de la destruction de la porte du tombeau du Christ attirait l'attention des artistes paléochrétiens. La représentation très soignée et la forme particulière du tombeau du Christ sur ces ivoires ne seront pas sans rapport avec l'intérêt accru pour les Lieux Saints.



9. Psautier de Bristol, *fol. 38v. Ps. 23 (photo École des Hautes Études, Paris).*
10. Psautier du mont Sinaï *(cod.48), fol. 25v. (d'après K. Weitzmann).*

La relation entre la porte du tombeau du Christ et celle de l'Enfer, un autre thème de l'ouverture simultanée, est resumée de façon évidente dans le sermon suivant de Basile de Séleucie (mort en 480) : «Jésus entre, toutes portes closes (il s'agit de son Apparition aux apôtres). Pourtant à sa résurrection, il a roulé la pierre du tombeau, il a ouvert la porte de la sépulture. Mais il fallait qu'on sût aussi que l'Enfer subissait, invisiblement, le même sort que la tombe visible. Béant, le sépulcre faisait voir que le Christ avait fracassé les portes de la mort. Il fallait que le tombeau fût désolé en même temps que l'Enfer, que le visible fût flétri avec l'invisible» (A. Hamann et F. Quaré-Dalmas, *op. cit.*, p. 165).

C'est ainsi que nous pouvons mieux saisir le lien qui unit toutes ces catégories de portes, paradisiaque et infernale d'une part, urbaine (ville de Jérusalem) et commémorative (Saint-Sépulcre) de l'autre ; les deux premières portes sont imaginaires ou symboliques, les deux dernières sont réalistes ou actuelles, mais elles contribuent toutes à évoquer, aussi bien séparément que conjointement, l'idée du triomphe sur la mort et du retour définitif au monde céleste. Le fruit le plus remarquable de la condensation de tous ces aspects en un acte liturgique était, justement, la Grande Entrée du rite byzantin.

Nous comprenons la raison pour laquelle le miniaturiste du manuscrit gr. 75 de Paris (Bibl. nat.) dans sa scène de l'«Anastasis» a essayé de synchroniser la destruction des portes de l'Enfer avec l'ouverture des portes du ciel. La correspondance des deux portes, céleste et infernale, est très bien exprimée dans un des idiomèles aux Grandes Vêpres de la fête de l'Ascension, auxquels nous avons déjà fait allusion : «Le ciel ouvrait toutes grandes ses portes dans toute sa beauté, quant à la terre, elle découvrait ses cavernes pour manifester l'abaissement d'Adam et aussi son relèvement» (E. Mercenier, *op. cit.*, I, p. 338-339). C'est probablement dans la même intention qu'on a inscrit près de la miniature du Psautier Chloudov la légende que nous avons remarquée : ouverture des portes du ciel et de l'Enfer. Même si la porte infernale en est absente, cette légende peut aider à comprendre le double sens de ce Psaume, qui donnait aux commentateurs et aussi à la liturgie ces interprétations si étroitement associées.

Nous allons maintenant examiner d'autres miniatures, variantes isolées, illustrant les mêmes passages, mais dont l'interprétation pose plus de difficultés.

L'illustrateur du Psautier de Bristol (f° 38v) (fig. 9) se contente seulement de l'image laconique d'un portail à deux vantaux fermés[47]. C'est à l'aide

11. Psautier d'Utrecht, *fol. 10v. Ps.18 (photo Bibliothèque universitaire d'Utrecht).*

des légendes et peut-être d'une initiale en forme de Π majuscule évoquant également une porte, qu'il tente de nous révéler le double sens de cette petite image. Les légendes précisent : « portes éternelles ; ce qu'on a déjà dit, portes d'airain détruites. » L'illustrateur a donc été d'abord inspiré par le verset 7 du Psaume 23 (portes éternelles), puis il l'a associé aux portes d'airain du Psaume 106, verset 16. Le cheminement de ses idées est à rapprocher de ce que l'illustrateur du Psautier Chloudov a tenté, également à l'aide d'une légende.

Dans l'illustration (f° 25v), correspondant aux mêmes passages, du psautier grec du *Mont Sinaï cod. 48* (daté de 1075) (fig. 10), récemment étudié par M. K. Weitzmann[48], nous trouvons le Christ tenant la croix, précédé de deux anges et devant eux, un petit édicule rectangulaire avec deux vantaux fermés. M. K. Weitzmann y a vu le Christ s'approchant des portes de l'Enfer, tandis que Mlle S. Dufrenne remarque une certaine ambiguïté dans cette représentation qui peut être aussi bien sa marche vers les portes du ciel[49].

Pour comprendre cette miniature, très fine et dessinée au trait, nous devons faire une digression. Il y a, dans le Psautier d'Utrecht, une scène jusqu'ici peu remarquée qui nous aide à déchiffrer l'ambiguïté de celle du Sinaï. Ils'agit de l'illustration du verset 6 du Psaume 18, dans le f° 10v[50] (« Là haut, pour le soleil, il dresse une tente, et lui, comme un époux qui sort de sa chambre nuptiale, se réjouit, vaillant, de courir sa carrière »). Le Christ, soutenu par deux anges, sort à toute vitesse d'un édifice, auprès duquel se trouve le buste de la personnification du soleil (fig. 11). Ce Christ soutenu par deux anges dérive sûrement d'une description analogue qui se trouve dans le récit de la Résurrection de l'Évangile apocryphe de Pierre : le tombeau s'ouvre et deux hommes venant du ciel y pénètrent, puis ils en sortent trois, c'est-à-dire avec le Christ, et une croix les suit. Ensuite ils montent plus haut que les cieux, la tête de celui qui est soutenu touchant le point le plus élevé des cieux[51]. L'idée de cette Ascension pour ainsi dire cosmique, qui est reprise d'ailleurs dans l'Épître aux Éphésiens 1,21, peut être rapprochée de celle que le Psaume 18 exalte, en l'assimilant au cycle solaire. C'est un des meilleurs dessinateurs de ce Psautier qui a bien réussi à rendre en image la rapidité presque inaperçue de cette sortie de la chambre nuptiale.

Or, ces versets du Psaume 18 jouaient, dans le poème liturgique byzantin pour les dimanches et aussi dans la Grande Entrée de la liturgie arménienne — qui permet de supposer, selon R.F. Taft, l'état primitif de celle du rite byzantin — , un rôle aussi important que le Psaume 23, car ils étaient interprétés comme une allusion à la Résurrection. Par exemple, une des prières de l'*orthoros* (6e ton), stichère anatolique, dit : « Tu es sorti du tombeau, comme un époux de la chambre nuptiale, détruisant la mort par ta mort, pour libérer Adam »[52]. Le texte en dialogue utilisé dans la liturgie arménienne pour la Grande Entrée commence, justement, par ces versets 5-6 du Psaume 18, en y intercalant, bien entendu, les versets 7-10 du Psaume 23 et d'autres citations scripturaires propres au chant du *Cherubikon*[53].

12. Psautier du Vatican, *gr. 1927, fol. 38r. Ps.23 (photo Bibliotheca Apostolica Vaticana).*

La miniature du Psautier du Sinaï ne reflète-t-elle pas aussi ce Christ sortant de son tombeau escorté par deux jeunes hommes ? Mais leurs pas étant dirigés vers ce bâtiment, sauf pour ceux du Christ, qui est un peu éloigné et dont on n'aperçoit que le corps supérieur, on a l'impression qu'il s'agit d'une arrivée. L'ambiguïté de cette image provient sans doute d'une tentative de conciliation ou bien d'une hésitation entre les deux aspects — portes infernales ou célestes — que nous avons déjà notés. Mais il y a encore un troisième aspect : c'est celui du « Christ sortant de son tombeau » qui est pleinement développé dans les illustrations des Psaumes dans lesquels les termes « se lever » et « réveiller » sont visualisés par cette représentation[54]. En effet, la forme de ce petit édicule, vu de côté, si simple et sans caractère, ne ressemble-t-elle pas à celle d'un monument funéraire ? En somme, le même motif architectural peut évoquer, par assimilation de thèmes analogues, la porte du ciel, la porte de l'Enfer et aussi la porte du tombeau du Christ. Ainsi que M. K. Weitzmann l'a bien observé, l'acte d'un ange touchant de sa baguette les portes fermées, « as if demanding it to open », évoque efficacement la parole des versets 7 et 10. L'illustrateur du Psautier du Sinaï semble avoir préféré rendre en images, plutôt littéralement, ce que transmet le texte que choisir une iconographie déjà établie de la « Descente aux Limbes », un des sujets courants du cycle des Grandes Fêtes[55]. Nous avons déjà observé une déviation semblable dans le cas de l'« Ascension » où le thème de l'entrée aux portes du ciel a été spécialement souligné, respectant l'indication du texte. La même observation est valable aussi pour l'« Entrée à Jérusalem », particulière, du Psautier d'Utrecht, issue de l'illustration littérale.

Dans ces illustrations des Psaumes, texte poétique souvent difficile à traduire en images, les artistes ont essayé d'atteindre une meilleure cohésion entre le texte et l'image, en profitant du procédé littéral, dont l'exemple le plus poussé et radical est le Psautier d'Utrecht. Ces diverses déviations ou modifications apportées aux schémas iconographiques traditionnels doivent provenir, du moins en partie, de ce procédé particulier.

Plus originale et difficile à interpréter est l'illustration du Psautier du *Vatican gr. 1927* (f° 38r, XIIe siècle)[56] (fig. 12). Dans une seule et même composition encadrée, l'illustrateur a réuni les divers éléments qui correspondent aux versets 1-3, et 7-10 du Psaume 23. Les citations de ces versets autour de ces motifs viennent en préciser le sens :

13. Psautier de Sttutgart, *fol. 132r. (photo Bildarchiv Marburg).*

14. Caedmon. Oxford, Bodleian Library, Junius XI *(d'après E. Gollanz, p. 9).*

ceux qui habitent sur la terre (verset 1); ceux qui sont auprès de la mer et du fleuve (verset 2); celui qui sera sur la montagne de Dieu (verset 3); ordre d'ouvrir les portes aux chefs (verset 7). La deuxième partie du Psaume 23, versets 7-10 qui nous intéresse est traitée comme dans d'autres miniatures des psautiers byzantins du type Chloudov, avec les portes du ciel gardées par les anges, et le Christ dans une auréole ovale soutenue par deux autres anges. Le mauvais état de cette partie ne nous permet pas d'identifier tous les détails, mais ces motifs sont peints en bleu monochrome sur le fond d'or, comme une vision surnaturelle. Cette «Ascension» est contemplée par des adorateurs divisés en deux groupes, «ceux qui sont sur la terre», empruntés au verset 1 (cf. verset 6). Pourtant, dans cette miniature, il y a deux motifs qui ne s'appuient pas directement sur le texte du Psaume : des anges, probablement au nombre de trois, montant ou descendant une échelle qui relie la terre au ciel; un sarcophage (?) vide, posé au-dessous du Christ en gloire et entre deux groupes d'adorateurs. E. T. De Wald a essayé d'expliquer cette miniature, et surtout la présence de nombreux anges, en se référant aux commentaires de Théodoret (P.G. 89, 1033-36) et de saint Basile (P.G. 29, 253). Saint Basile associe, en effet, au verset 3 du Psaume 23, le verset 1 du Psaume 14 et l'Épître aux Hébreux 12,22 («vous vous êtes approchés de la montagne de Sion et de la cité du Dieu vivant, de la Jérusalem céleste, et *de myriades d'anges*»). Mais il n'arrive pas à trouver la moindre explication ni pour l'échelle du Paradis, ni pour le sarcophage vide. On pourrait supposer que le processus à travers lequel cette illustration a été conçue, guidée sans doute par quelques commentaires que nous ignorons pour le moment, est le suivant : d'abord, c'est sûrement la phrase du verset 6 du Psaume 23, «ceux qui cherchent la face du Dieu de Jacob», qui a évoqué la vision de l'échelle au paradis. C'est à la suite du récit de cette vision de Jacob (Genèse 28,11-12), au verset 17, que nous trouvons justement une allusion à la porte du ciel : «Que ce lieu est redoutable! Ce n'est rien de moins qu'une maison de Dieu et *la porte du ciel*». D'autre part, dans l'Évangile selon saint Jean 1,51, Jésus annonce son Ascension — ou sa Seconde Venue —, en disant «le ciel sera ouvert et on verra les anges de Dieu montant et descendant sur le Fils de Dieu». Selon un mécanisme de pensée familier aux exégètes, une expression telle que «la porte du ciel» pourrait être facilement transposée dans un contexte similaire. L'ouverture des portes éternelles dans le Psaume 23 doit évoquer, par association d'idées, d'autres passages bibliques se référant au même motif. Mlle F. Mütherich a rapproché, justement, l'illustration du Psaume 117 du Psautier de Stuttgart (f° 132r) (fig. 13) où un juste, ou bien David, gravit l'échelle pour approcher de «la porte de la justice», de l'échelle céleste de saint Jean Climaque, qui est inspirée, à son tour, par celle de la vision de Jacob[57]. Par ailleurs, le même manuscrit gr. 1927, au f° 218r, a emprunté sans aucune modification l'image des moines (ecclésiastiques) montant l'échelle de saint Jean Climaque, pour illustrer le Psaume 118,1 («Bienheureux ceux qui sont irréprochables dans la voie...»). D'autre part, dans une illustration du Pseudo-Caedmon, manuscrit anglo-saxon de la fin du xe siècle, nous retrouvons également une adaptation du même motif, à savoir l'échelle avec les anges qui relie la porte du ciel et le Paradis terrestre, dans une scène de la «Création d'Ève»[58] (fig. 14). Le texte qui accompagne cette miniature précise «les anges descendent du ciel au Paradis.» Dans ce récit vernaculaire où la chute des anges est étroitement associée au Péché originel, cette échelle qui relie les deux mondes doit avoir un sens comparable à celui de l'échelle du Paradis dans les illustrations du Psaume 23 (Psautier du Vatican gr. 1927) et du Psaume 117 (Psautier de Stuttgart).

Quant au sarcophage vide, bien que cette identification ne soit pas tout à fait certaine, à cause du mauvais état de cette partie de la miniature, nous supposons qu'il a été introduit à cet endroit pour évoquer la Résurrection du Christ. Depuis la fin du Moyen-Age, surtout en Occident, nous sommes habitués à cette sorte de superposition, comme si le Christ était monté de son tombeau directement au ciel (cf. le cas de l'ivoire paléochrétien de Munich). Le schéma de l'ensemble de cette scène dérive sans aucun doute de celui de l'Ascension. L'illustrateur a remplacé les apôtres par les hommes qui habitent sur la terre du verset 1. Les anges montant et descendant doivent venir du texte de Jean, qui annonce l'Ascension glorieuse du Christ, escorté par beaucoup d'anges. De là, les mêmes mouvements d'anges nous conduiront aisément au songe de Jacob, où sont évoquées, en outre, les portes du ciel, le motif le plus caractéristique du Psaume 23,7-10.

Nous avons déjà deviné que le miniaturiste du Psautier du Sinaï a tenté, lui aussi, d'introduire dans la même composition un autre aspect non moins important, celui de la Résurrection. C'est ainsi que «ceux qui habitent sur la terre» pourront monter, à la fin des temps, après leur résurrection, sur «la montagne de Dieu», et parvenir, à la suite du Christ, à l'aide de l'échelle et encouragés par les anges, jusqu'à la porte du Paradis, grâce à la garantie que le Christ leur a accordée, en rompant

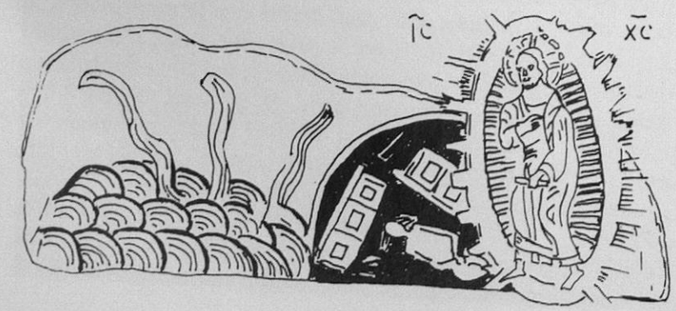
lui-même les liens de la mort et en laissant son sarcophage vide.

C'est la multiplicité de moyens pour suggérer la Résurrection du Christ – et aussi la nôtre –, qui nous laisse parfois perplexes devant ces illustrations. En plus de la formule archaïque des «Saintes Femmes au Tombeau» accompagnée du motif de l'ouverture ou de la destruction des portes du tombeau, ou bien du déplacement du couvercle du sarcophage, deux autres formules nouvelles, à savoir la «Descente aux Limbes» (destruction des portes de l'Enfer) et la «Sortie du Christ de son tombeau» – Résurrection au sens le plus strict du mot – apparaissent à partir du VIIIe ou du IXe siècle. Le lieu de naissance ou d'élaboration de ces deux formules iconographiques nouvelles fut, précisément, l'illustration des Psaumes que nous sommes en train d'analyser. Elles nous montrent qu'il existait, en dehors des représentations habituelles ou canoniques de ces formules, plusieurs variantes originales, souvent suscitées par les passages mêmes qu'elles illustrent[59].

Un coup d'œil sur la miniature du Psautier bulgare dit Tomić, conservé à Moscou (f° 38v) (fig. 15) nous fait pressentir une certaine signification, sans même que l'on se réfère aux passages respectifs du Psaume 23[60]. Car on y trouve juxtaposés l'Enfer vaincu (à droite) et un paysage presque *paradisiaque* (à gauche), comme si la destruction des portes infernales avait rendu inutile l'autre porte jadis gardée par le Chérubin tenant un glaive. Le Christ entouré d'une auréole rayonnante en forme de créneaux s'approche de la caverne infernale avec les portes brisées et Hadès enchaîné, tandis qu'à gauche, sur le même terrain continu, un paysage est constitué de *trois* fleuves sortant du flanc d'une colline et de la mer agitée, dans laquelle ces cours d'eau se jettent. Or, cette association des deux scènes, infernale et *paradisiaque,* n'est que le résultat presque fortuit de la visualisation conjointe des deux parties du Psaume 23, versets 2-3 et versets 7-10. Dans les autres psautiers grecs (de Londres et de Bristol) et slaves (de Munich et de Léningrad), qui ont consacré deux miniatures indépendantes à ces deux parties du même Psaume, la formation automatique d'un sens, causé par cette sorte de juxtaposition rapprochée, est inexistante. Nous avons déjà observé dans la miniature du Psautier d'Utrecht, un exemple de l'unification la plus parfaite des deux parties, aussi bien visuellement qu'au niveau de la signification. Dans celle du *Vat.gr. 1927,* nous avons vu une juxtaposition plus formelle et indépendante des deux parties, qui ne comporte pas nécessairement une signification d'ensemble, sauf le glissement d'un motif du verset 1 à la partie droite, domaine des versets 7-10[61]. Dans ce cas-ci, l'illustrateur a concentré son attention sur l'enrichissement de l'image de la partie droite, avec deux motifs nouveaux qui sont hétérogènes à la visualisation littérale et directe du texte. Sur la miniature du psautier bulgare, on sent moins ce genre d'hétérogénéité, peut-être à cause de la simplicité du schéma, et l'illustrateur a réussi, intentionnellement ou non, à évoquer par cette juxtaposition un sens sotériologique.

Ici, nous touchons le problème très délicat du «sens» et du «non sens». Jusqu'à quel degré devons-nous discerner une dépendance ou une indépendance entre la *signification partielle* d'une image littérale, provoquée seulement par une phrase ou par quelques mots particuliers, et la *signification totale* de l'ensemble de ces images, suscitée par le thème général d'un Psaume? Ce sont surtout les illustrations du Psautier d'Utrecht qui font naître inévitablement cette question difficile[62].

Par contre, l'illustrateur du Psautier serbe de Munich a réalisé deux miniatures entièrement indépendantes pour les deux parties du même Psaume (f° 33r-34v.)[63], comme d'autres psautiers grecs et slave déjà mentionnés. Mais, à la différence de ceux-ci, il a choisi, pour la première partie, un paysage cosmologique tout à fait novateur. Pour la deuxième partie (fig. 16), il se contente d'une «Descente aux Limbes» traditionnelle, sauf l'application d'un motif dérivé de l'«Ascension» du type Chloudov : les deux battants des portes infernales, au lieu d'être fracassés sous les pieds du Christ, se trouvent tenus écartés par deux anges, au deux côtés du Christ, pour laisser *descendre* le «Roi de gloire». C'est grâce à cette *contamination* partielle que l'illustrateur a pu combler ou ajuster, à un moindre degré, le décalage inévitable entre le schéma traditionnel de l'Anastasis et l'exigence précise du texte du Psaume. L'augmentation du nombre d'anges en action – six au total – dans cette iconographie coïncide avec la tendance générale de cette époque. Dans la première miniature (fig. 17) d'une beauté exquise, les motifs décrits dans les versets 1-3 (terre, mer, fleuve) sont dotés d'un rôle plus positif; car on y a intégré avec beaucoup d'efficacité le thème du salut accordé aux justes, évoqué par les versets 4-5, qui étaient peu exploités jusqu'ici. Suivant une nouvelle formule, à la mode à cette époque, une énorme Main de Dieu, tenant les «âmes des justes», est située dans le ciel au sommet de l'Univers[64]. Un paysage arbitraire ou fortuit devient plus manifestement *paradisiaque,* par quatre cours d'eau qui descendent juste au-dessous de cette Main salutaire, et qui arrosent la terre parsemée d'arbustes. Ces fleuves se jettent dans la mer qui entoure une grande île centrale où habite la personnification féminine de la Terre, habillée en rouge; et ils se ramifient à leur tour en plusieurs cours irréguliers dans la partie inférieure de la terre. L'ensemble de cet univers est entouré d'une bordure circulaire bleue et blanche, semblable à la fois à l'océan et aux nuages, comme une sorte d'auréole ovale, accentuant ainsi le caractère visionnaire de cette image. Quoiqu'elles appartiennent à deux parties différentes du Psaume 23, du moins à leurs origines, l'image de l'échelle qui relie la terre aux portes du ciel du *Vat.gr. 1927,* et celle de la Main de Dieu tenant les âmes des justes du psautier serbe expriment le même thème de salut, en précisant son moyen ou son résultat.



15. Psautier bulgare de Tomić *(Moscou), fol. 38v. (dessin d'après M. V. Ščepkina).*

16. Psautier serbe *(Munich), fol. 34r. Ps 23, v. 10 (photo Bayerische Staatsbibliothek).*

17. Psautier serbe *(Munich), fol. 33r. Ps 23, v. 2-3 (photo Bayerische Staatsbibliothek).*

18. Psautier Hamilton *(Berlin), fol. 207v. Ps 117 (photo École des Hautes Études, Paris).*
19. Psautier Chloudov, *fol. 119v. Ps. 117 (photo École des Hautes Études, Paris).*

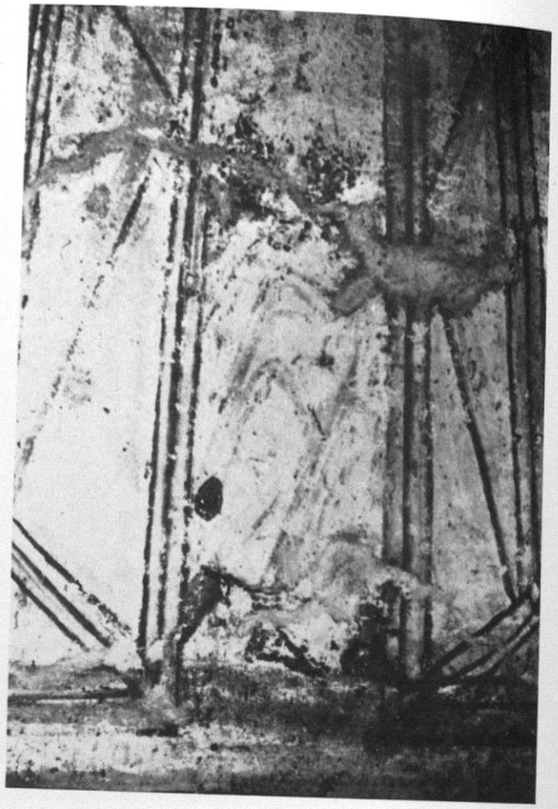
20. Psautier du Vatican, *gr. 1927, fol. 215v. Ps. 117 (photo Bibliotheca Apostolica Vaticana).*

III. PSAUME 117,19-20.

Passons maintenant à l'analyse des illustrations du Psaume 117, versets 19-20, où se trouve également une mention de la porte dite « de justice » : *« Aperite mihi portas justitiae : ingressus in eas; confitebor Domino. Haec porta Domini justi intrabunt in eam ».*

Nous avons déjà observé comment le miniaturiste du Psautier de Stuttgart (f° 132r) s'est servi, pour illustrer ces versets, de la formule inspirée par l'échelle de Jacob, quoiqu'il n'y ait aucun terme qui suggère ce motif (fig. 13). Un fait à retenir est que cette porte, vers laquelle un juste tend les bras, reste encore fermée par une serrure et une barre. L'interprétation originale de ce psautier, qui n'est pas sans rapport avec plusieurs autres miniatures du même manuscrit se rattachant au thème du réconfort et du secours divin[65], demeure pourtant isolée.

Par contre, la plupart des psautiers byzantins et slaves utilisent pour illustrer ces versets, l'image de la « porte du Paradis » gardée par un Chérubin, chacun de façon plus ou moins nuancée. Cette image, qui a été créée d'abord dans le cadre de l'iconographie d'« Adam et Ève chassés du Paradis » de la Genèse, (comme, par exemple, dans la Genèse de Vienne, f° 1v), a été largement diffusée dans le monde byzantin et dans sa périphérie, grâce à son introduction dans l'iconographie du « Jugement Dernier », à partir du XIe siècle[66]. Cette image de la porte, combinée avec les figures d'Abraham (et autres patriarches) tenant l'âme du pauvre Lazare, de la Vierge trônant entre deux anges, ou encore du bon Larron, et aussi avec la procession des justes conduits par saint Pierre tenant la clef pour ouvrir cette même porte, a constitué dès lors une représentation conventionnelle du Paradis. Une fois établie, cette formule ne changea plus dans ses grandes lignes jusqu'à la fin du Moyen Age. En dehors de l'iconographie du « Jugement Dernier » proprement dite, nous connaissons de nombreuses *citations* ou paraphrases de ces mêmes motifs du Paradis, par exemple, dans les miniatures des Homélies du moine Jacques de Kokkynobaphos, du *Roman de Barlaam et Josaphat* et *l'Échelle céleste* de saint Jean Climaque[67], chaque fois habilement adaptés



21. Catacombe de la Via Latina, *cubiculum F (photo S.G. Tsuji).*
22. Catacombe de la Via Latina, *cubilulum F (photo S.G. Tsuji).*
23. Psautier d'Utrecht, *fol. 67v. Ps 117 (photo Bibliothèque universitaire d'Utrecht).*

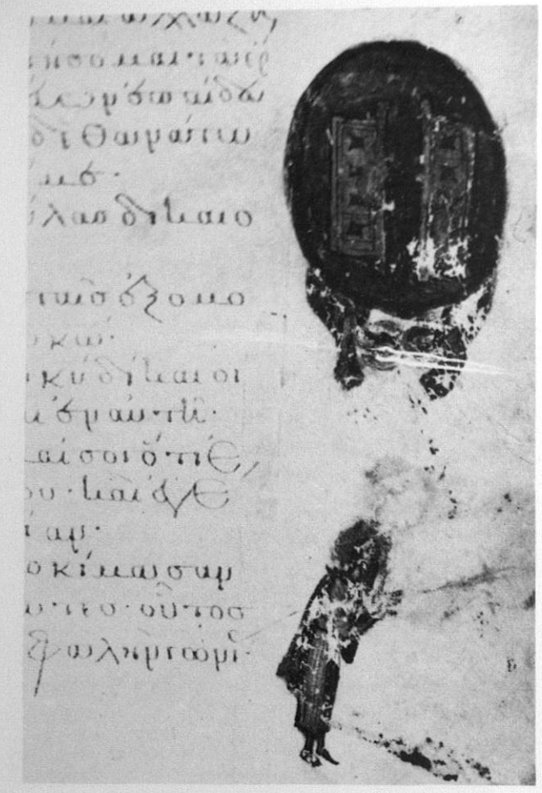
à des circonstances particulières. Par conséquent, il n'y a rien de plus naturel que de retrouver, dans les illustrations byzantines du Psaume 117, des adaptations analogues de la même représentation.

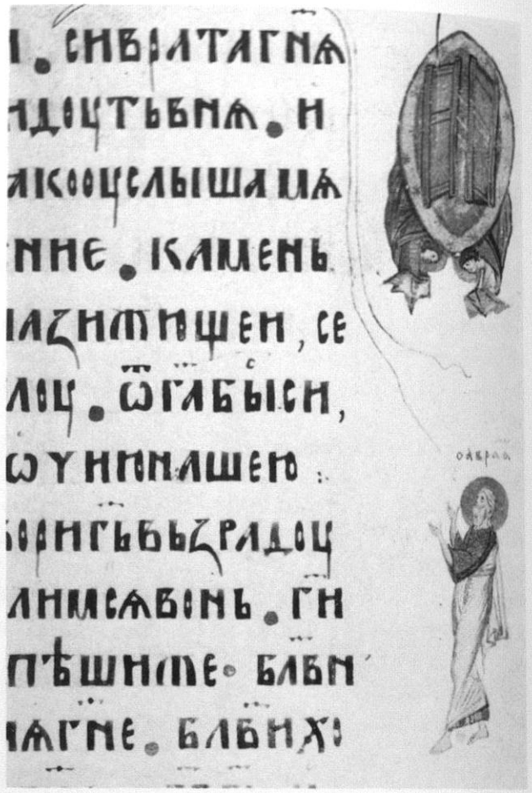
La *citation* la plus directe, sans aucune modification, se trouve dans la miniature (f° 207v) du Psautier dit Hamilton conservé à Berlin (fig. 18) : de gauche à droite, on voit le bon Larron tenant la croix, la Vierge debout entre deux arbres et, face à la porte gardée par le Chérubin, un groupe d'ecclésiastiques (évêques et diacres) qui n'est autre qu'un des chœurs des saints selon l'ordre hiérarchique, habituels dans la même iconographie. Il faudrait noter, dans cette *citation* presque intégrale du Paradis, l'absence de la figure d'Abraham tenant les âmes des justes.

Par contre, la miniature du Psautier Chloudov (f° 119v) (fig. 19) se limite à représenter seulement la porte du Paradis, en écartant les autres éléments descriptifs constituant le Paradis. Elle est l'une des plus belles images de ce psautier, grâce à son bon état de conservation — les autres miniatures ont été souvent repeintes et retouchées — et aussi grâce à la netteté de sa forme. La porte est gardée par le tétramorphe tenant une lance rouge, constitué de quatre ailes parsemées d'yeux et de quatre têtes de *zodia,* accompagné de deux autres anges en buste. Une légende, en bas, la désigne : Η ΘΥΡΑ ΤΟΥ ΠΑΡΑΔΕΙϹΟΥ. Or, le charme frais de cette miniature provient également d'une invention iconographique très réussie : pour rendre en image le thème principal de ces versets, « les justes dans le Paradis », le miniaturiste a choisi seulement leurs âmes en forme de petits enfants (la légende, en haut : ΨΥΧΑΙ ΔΙΚΑΙΩΝ). On aperçoit, au-delà et au-dessus de cette porte parmi quelques plantes avec des bourgeons rouges, une foule des têtes d'enfants en plusieurs rangées superposées. Bien que les justes soient représentés comme étant déjà à l'intérieur du Paradis, la porte — qui ressemble plutôt à un écrin peint encadré d'une bordure gemmée — reste close. Ce n'est plus un simple emprunt à quelques motifs habituels constituant le Paradis. Car, « les âmes des justes » sous cette forme ne se trouvent ni dans le sein d'Abraham, ni autour de lui[68]. L'association de la porte du Paradis avec les bustes d'enfants nous rappelle le passage suivant de l'Évangile selon Matthieu 13,3-4 (Cf. Marc 10,14 ; Luc 13,16) : « Le Royaume des Cieux appartient seul aux enfants et à ceux qui sont pareils à eux. » Ce que nous appelons presque machinalement « les âmes des justes », représentées comme de jeunes enfants, doit être inspiré, du moins en partie, par cette allusion aux enfants dans l'Évangile. L'illustrateur du Psautier Chloudov a probablement voulu montrer que la porte du Paradis restera fermée jusqu'au jour du Jugement Dernier, sauf pour les « enfants de Dieu », au même titre que pour Lazare et le bon Larron[69].

Dans la miniature du *Vat. gr. 1927* (f° 215v) (fig. 20), nous trouvons une autre manière plus originale, d'adapter le même motif de la porte du Paradis[70]. Cette fois-ci, la porte est non seulement ouverte, mais elle laisse le passage de son seuil à trois hommes, les justes. L'un d'eux dont la tête est caractérisée comme celle de saint Pierre, nous révèle clairement l'origine de cette représentation. Le battant de la porte, toujours avec le Chérubin, est largement écarté vers la gauche et quelques bosquets de verdure, disposés dans la même direction que la marche hâtive des justes, suggèrent la fraîcheur paradisiaque. Les gestes précipités de ces trois hommes évoquent, fort curieusement d'ailleurs, ceux que font trois hommes habillés de blanc dans le cubiculum F de la catacombe de la Via Latina (fig. 21-22). Dans cette fresque, le peintre a habilement utilisé le faux décor architectural d'intérieur, hérité de la peinture romano-campanienne, pour libérer de leur chambre funéraire ces trois hommes, selon nous les ressuscités (cf. note 5). Bien que très précoce, cette représentation unique de la catacombe romaine prendra plus de valeur, si on la confronte avec celle de la miniature du *Vat. gr. 1927.* A son tour, cet illustrateur a voulu montrer, en exploitant l'image de la porte du Paradis qui était déjà familière à tout le monde, l'instant même de son ouverture et l'entrée hâtive des justes.

Un dernier exemple, non moins intéressant, est la miniature (f° 67v en bas) du Psautier d'Utrecht (fig. 23). Pour illustrer la porte éternelle du Psaume 23, le miniaturiste de ce psautier (ou de son modèle) a adopté, comme nous l'avons vu, une interprétation isolée de l'*Adventus* dans une ville fortifiée. Or, pour le Psaume 117, il a choisi le motif de la porte avec les gardiens que les autres psautiers byzantins ont utilisé pour le Psaume 23. Jusqu'à présent, il nous a été impossible de trouver une explication convenable à cette *interversion.* Non seulement leur façon de se cacher derrière les vantaux écartés de la porte, excepté leurs têtes et leurs petites mains, mais aussi l'absence des ailes — si elles n'étaient cachées (cf. fig. 4) —, sont presque identiques dans ces miniatures. C'est probablement à cause d'un modèle commun qu'elles sont arrivées à des résultats analogues. Excepté l'aménagement de la porte ouverte et tenue par les gardiens, l'illustrateur du Psautier d'Utrecht n'a presque rien inventé. Il a simplement répété un de ses clichés préférés, à savoir « les justes devant le sanctuaire entouré d'une enceinte





24. *(p. 26, à gauche).* Psautier de Washington, (Walters Art Gallery), *fol. 91r. Ps.117 (d'après la photographie de Mlle S. Der Nerssesian).*
25. *(p. 26, à droite).* Psautier russe de Léningrad, *fol. 166r. Ps.117.*
26. Saint-Clément d'Ochrid, *« Saint Pierre portant l'Église » (photo N. Sakuma).*

fortifiée »[71]. Il est intéressant de comparer cette porte ouverte par les gardiens avec une autre, cette fois-ci fermée par eux, dans l'illustration du Psaume 147, verset 13 du même psautier (f° 82r). Naturellement, les deux images respectent, comme c'est le cas dans ce genre d'illustration littérale, les indications précises des textes[72].

Chose curieuse, nous retrouvons une *interversion* analogue, entre les images du Psaume 23 et du Psaume 117, dans les miniatures respectives du psautier grec de Baltimore (Walters Art Gallery, XIe siècle) et aussi dans celle du psautier russe de Léningrad (daté de 1397). Ce dernier est étroitement apparenté au premier, malgré un écart dans le temps, et ils constituent un groupe à part, selon M.K. Weitzmann, dans la famille des psautiers byzantins aux illustrations marginales. Pour le Psaume 23, le psautier russe a choisi, comme d'ailleurs ceux de Munich et de Moscou (Tomić), une « Descente aux Limbes »[73]. Bien que l'état fragmentaire du psautier de Baltimore ne nous permette pas de reconstituer sa miniature du Psaume 23, il est fort probable qu'elle représentait aussi la même iconographie[74]. Or , pour le Psaume 117, ces deux psautiers ont adopté l'image des portes du ciel écartées, qui était destinée à l'origine, dans les autres psautiers grecs (Chloudov, Londres, Barberini), au Psaume 23. Seulement, on a supprimé les figures du Christ et des anges écartant les portes et on a conservé, au-dessous de cette *vision* — les portes ouvertes étant entourées d'une auréole ovale ou en amande — , son témoin en prière. Il est anonyme dans le Psautier de Baltimore (f° 91r) (fig. 24), donc il peut représenter aussi bien un juste que David, mais il est désigné étant Abraham dans le Psautier de Léningrad (f° 166r) (fig. 25). Abraham qui était absent dans les combinaisons variables des éléments du « Jugement Dernier » (Psautiers Hamilton, Chloudov), est choisi ici comme le plus représentatif des « justes », celui dont l'image est toujours rattachée au Paradis.

Ainsi que nous l'avons observé, une « Ascension » particulière combinée avec les portes du ciel s'était formée dans le cadre de l'illustration du Psaume 23,7-10 Au moment où on a transféré le motif des portes ouvertes, seul élément valable et nécessaire pour le nouveau contexte, du Psaume 23 au Psaume 117, la figure du Christ montant au ciel en a été rejetée, ayant perdu sa raison d'être.

C'est ainsi que cette *vision* des portes célestes avec un juste en prière a sans doute été composée. Les deux anges qui tendent leurs mains voilées, comme pour accueillir l'âme du juste, conviennent parfaitement à la pose dévouée du suppliant.

Tandis que le texte du verset 19 exprime une attente de l'ouverture de la porte de la justice dans un avenir encore incertain, le verset 20 décrit la même porte déjà devant nos yeux (« haec porta Domini »), comme si son ouverture était plus proche et certaine. Sauf le cas où il y a un signe de renvoi (cf. Psautier de Léningrad), ou bien une disposition régulière de la miniature tout de suite après le texte (cf. Psautier de Stuttgart), nous ne pouvons pas déterminer auquel de ces deux versets se rapportent exactement ces miniatures. Pourtant, il serait permis de dire que le schéma iconographique de la *vision* des portes avec un témoin en prière (Psautiers de Léningrad et de Baltimore) s'attache mieux au contenu du verset 19. Par contre, le schéma constitué au moyen de la *citation* ou de la *compilation* des divers éléments du Paradis (Psautiers Hamilton, Chloudov, *Vat. gr. 1927*) semble correspondre au contenu du verset 20. Dans ce sens, la miniature du *Vat. gr. 1927* est la plus avancée dans le temps, la porte étant déjà ouverte, et celle du Psautier de Stuttgart, se trouve à mi-chemin entre ces deux partis, en montrant le juste qui s'approche, grâce à l'échelle, davantage vers la porte.

IV. Conclusion et remarques supplémentaires.

Les diverses tentatives de nos miniaturistes pour illustrer les Psaumes en question, même s'ils étaient subordonnés à la priorité du texte et restreints par quelques schémas iconographiques préexistants, nous démontrent très clairement leur contribution à l'enrichissement du vocabulaire iconographique autour du thème majeur de la Résurrection. C'est le double aspect du Psaume 23, quelquefois interprété en référence à l'« Ascension », d'autres fois à la « Descente aux Limbes », qui a suscité la naissance d'une nouvelle image composite avec l'ouverture simultanée des deux portes, telle que nous l'avons vue au début de cet article, dans la miniature du manuscrit de Paris *(Bibl. nat. gr. 75).* De plus, l'usage liturgique très

fréquent du Psaume 23, versets 7-10, que ce soit par citation ou par paraphrase, aussi bien à l'occasion des Grandes Fêtes que lors de la célébration dominicale, témoigne également de la fonction spéciale qui était attribuée à ce Psaume.

Quant au Psaume 117, versets 19-20, son emploi assez répandu dans des inscriptions, figurant sur le linteau ou sur le pavement de l'entrée d'une église (par exemple, sur la mosaïque de pavement de la basilique de Doumetios à Nicopolis, en Grèce)[75], nous confirme son rôle non moins important dans la vie chrétienne. Selon le *typicon* de l'église de Jérusalem, le même passage était utilisé à la Vigile du Dimanche des Rameaux[76].

En dehors des illustrations des Psaumes observées jusqu'ici, on pourrait ajouter une représentation comparable, cette fois-ci inspirée par l'Évangile selon Matthieu 16, 18 (et 19). Il s'agit du portrait monumental de saint Pierre sur la fresque de Saint-Clément d'Ochrid (fig. 26), récemment étudié d'un autre point de vue par le Père C. Walter[77]. On y trouve saint Pierre foulant Hadès sous ses pieds, aidé par un ange armé d'une lance. Il soutient sur ses épaules un édifice cubique surmonté d'une coupole. A son côté, le Christ en buste bénit la fondation de l'Église sous l'autorité de saint Pierre. La citation du verset 18 autour de cette image confirme clairement sa source («Les portes de l'Enfer ne prévaudront pas contre elle», à savoir l'Église fondée sur la pierre : saint Pierre). Ce qui nous intéresse, c'est l'image du Chérubin peinte en monochromie sur le petit côté droit de cet édifice. Ainsi, l'entrée de l'Église s'identifie avec celle du Paradis. Autrement dit, l'entrée de cette Église portée sur les épaules de saint Pierre est traitée comme la porte d'entrée au Paradis. Nous comprenons que le Paradis se situe non seulement au ciel, mais qu'il est fondé actuellement dans l'Église. Sans aucun doute le peintre a été inspiré par le verset 19 du même chapitre où se trouve la célèbre parole du Christ accordant à saint Pierre les clefs du Royaume des Cieux. C'est précisément sur la foi de cette parole, dans l'iconographie habituelle du «Jugement dernier», qu'il ouvre aux justes, à la tête des apôtres et autres saints, la porte jusqu'ici close du Paradis. Comme dans l'illustration littérale des Psaumes, respectant fidèlement les phrases des versets 18-19 du chapitre16, l'artiste a réussi à évoquer, autour de la figure de saint Pierre, un thème antithétique tout à fait proche du nôtre, à savoir la défaite de l'Enfer et le triomphe de l'Église, par lequel l'accès au Paradis nous est permis.

Le même thème avait été déjà pleinement développé dans un des écrits de saint Jérôme, en exploitant les idées que lui ont inspirées ces versets du Psaume 117. Nous y trouvons presque tous les motifs diversement représentés dans les miniatures et la fresque que nous venons d'examiner : «Aujourd'hui le Christ, avec le larron, a écarté le glaive de feu et ouvert la porte du Paradis que nul n'avait pu forcer. Aujourd'hui le Christ, a dit aux anges : «Ouvrez-moi la porte de la justice, j'entrerai et je parlerai au Seigneur... Il y a deux portes, la porte du Paradis et la porte de l'Église, et la porte de l'Église nous ouvre la porte du Paradis ; il nous parle, à nous qui sommes assemblés en sa maison et nous dit : «Voici la porte de l'Éternel, les justes entreront»[78].

Et la liturgie byzantine ne cesse de célébrer le même thème, dans une des prières du dimanche (6e ton, *orthros, hypakoi*) en ces termes : «O Christ, par la mort volontaire qui engendre la vie, lorsque tu as brisé les portes de l'Enfer, tu nous as ouvert, ô Dieu, l'antique Paradis, ressuscité d'entre les morts, tu as libéré nos vies de la corruption[79]».

Ce que nous avons tenté d'éclairer dans cet article n'est peut-être pas tellement essentiel par rapport à quelques formules définitives de la Résurrection du Christ ou de celle des morts à la fin des temps. Mais nous avons voulu fouiller avec précision tous les menus détails et les idées secondaires jusqu'ici méconnues et dispersées. Autour d'un thème aussi important que celui de la Résurrection, il a dû exister, surtout dans les débuts, ainsi que J. Villette l'a autrefois esquissé[80], d'innombrables essais de tâtonnement, quelquefois réussis et originaux, parfois plus lâches et moins inventifs. Ce sont les diverses interprétations d'un même Psaume, dont chacune est profondément enracinée dans un rite liturgique particulier, qui sont à la base de la constitution des images nombreuses et variées du Psaume 23. Pour l'étude de ces psautiers médiévaux illustrés, les spécialistes ont été plutôt attentifs jusqu'ici à l'importance des commentaires patristiques sur les Psaumes. Il suffit de consulter les nombreuses références données par E.T. De Wald pour interpréter les miniatures du Psautier de Stuttgart et les comparer aux observations — pas nécessairement systématiques — faites par les auteurs du nouveau fac-similé du même manuscrit. Mais, quant à l'importance des usages liturgiques pour l'étude des illustrations des Psaumes, en dehors de remarques relativement sommaires faites jadis par J.J. Tikkanen[81], concernant le cycle christologique des Psautiers byzantins et slaves, nous n'avons aucune étude approfondie sur ce problème : à savoir, l'influence que les diverses fonctions liturgiques des Psaumes — «souvent inclus dans les Odes ou les Stichères»[82] —, variables selon les époques et selon les milieux, ont exercée sur leurs illustrations. (cf. *Addenda*) C'est la raison pour laquelle nous avons osé, malgré l'extrême difficulté de cette tâche qui dépasse notre domaine d'historienne de l'art, esquisser un tracé approximatif de cette influence, en choisissant seulement deux Psaumes relativement mieux documentés et plus spécialement rattachés à la liturgie.

Nous avons voulu constater, en même temps, combien et comment ces illustrations littérales ou interprétatives des Psaumes[83], pleins d'expressions poétiques et allégoriques, ont nourri les imaginations créatrices des artistes médiévaux. Toutes les spéculations abstraites et intellectuelles des Psaumes leur ont fourni un excellent terrain de travail pour développer un vocabulaire imaginaire que de simples illustrations narratives ou biographiques ne peuvent que rarement offrir.

Tokio. S.G. Tsuji.

ADDENDA

La partie essentielle de cet article a été exposée à l'École pratique des Hautes Études, en 1980, grâce à la bienveillance de Mlle S. Dufrenne. Ce n'est qu'après en avoir terminé la rédaction, que nous avons eu connaissance de l'article de J.E. Rosenthal, «Three Drawings in an Anglo Saxon Pontifical», *The Art Bulletin*, 1981, p. 547-67. L'auteur y mentionne une illustration (fig. 14, p. 558-59) d'un pontifical (Rouen, *Bibl. mun. A 27*, XIe siècle) qui nous apporte un précieux témoignage, à la fois écrit et illustré, de l'emploi du Psaume 23 en Occident lors de la cérémonie de la dédicace, présidée par l'évêque devant la porte de l'église qui vient d'être construite. Nous regrettons aussi, de n'avoir pas pu profiter pleinement de l'excellent article de M.A. Cutler, «Liturgical Strata in the marginal Psalters», *Dumbarton Oaks Papers*, 34-35, 1980-81, p. 17-30. Enfin, selon le même auteur, l'illustration du Psautier de la Walters Art Gallery est considérée comme une copie exécutée au XIVe siècle d'après un modèle du XIe siècle («The marginal Psalter in the Walters Art Gallery. A Reconsideration», *Journal of the Walters Art Gallery*, 35, 1977, p. 37-61).

NOTES

1. Le premier article (en français) est paru dans *Orient, Report of the Society for Near Eastern Studies in Japan*, XIII, 1979, pp. 67-87. Le second (en japonais avec le résumé en français), dans *Journal of Classical Studies, The Classical Society of Japan*, XXVII, 1979, pp. 68-82.

2. W.F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, 2e éd. Mainz, 1976, n.110, n.111 et n.116.

3. Le catalogue complet de 66 exemples de ce groupe de sarcophages se trouve dans le livre suivant : B. Haarlöv, *The half-open Door. A common symbolic Motif within roman sepulchral Sculpture*, Odense, 1977, pp. 127-149.

4. Le rapprochement semblable a été fait récemment par C. Nauerck, *Vom Tod zum Leben. Die christlichen Totenerweckung in der spätantiken Kunst*, Wiesbaden 1980, pp. 64-71.

5. A. Ferrua, *Le pitture della catacombe di Via Latina*, Città del Vaticano, 1960, tav. LI, LIII, p. 66. J. Fink, *Bildformigkeit und Bekentniss. Das Alte Testament, Herakles und die Herrlichkeit Christi an der Via Latina in Rom*, Koln-Wien, 1978, pp. 13-14 et note 54. Selon Fink, ces personnages ne sont que «kunstreicher Daseinsmotive von vibrierenden Leben» et n'ont aucun rapport avec ce groupe de sarcophages.

5 bis. Sur le thème de la résurrection en chair chez Prudence, voir une étude récente par K. Thrade, «Auferstehung der Toten in Hymnus ante cibum des Prudentius», *Jahrbuch für Antike und Christentum*. Erganzungsband 9, 1982, pp. 75-78.

6. E. Lucchesi-Palli, «Anastasis», *Reallexikon zur byzantinische Kunst*, I, col. 142-43, Id., «Der syrisch-palastinensische Darstellung der Höllenfahrt Christi», *Römische Quartalschrift*, 57, 1962, pp. 250-67. G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 3, Gutersloh, 1971, pp. 13-22. C. Davis-Weyer, «Die alteste Darstellungen der Hadesfahrt Christi», *Roma a l'età calolingia*, Roma, 1976, pp. 183-194.

7. A. Grabar, «Essai sur les plus anciennes représentations de la Résurrection du Christ», *Monuments et Mémoires. Fondation E. Piot*, 63, 1980, pp. 105-141. Pour le même problème dans l'art médiéval occidental, voir F. Rademacher, «Zu den fruhesten Darstellungen der Auferstehung Christi», *Zeitschrift für katholischen Theologie*, 28, 1968, pp. 195-223.

8. Cette miniature se sert du frontispice à l'Évangile selon saint Jean. Cf. celui de Matthieu (f° 75r) avec le «Baptême» contenant également «la porte du ciel ouverte» où se trouve le trône de l'Hétimasie encadré de deux séraphins. Voir *Byzance et la France médiévale*, Paris, 1958, n. 37. J. Villette, *La Résurrection du Christ dans l'art chrétien du IIe au VIIe siècles*, Paris, 1957, p. 105, pl. XLII. Pour la même représentation dans le Vat. Urb. gr. 2 (f° 260v), voir A. Grabar, *op. cit.*, fig. 21 et G. Schiller, *op. cit.*, fig. 114. L'article d'O. Rousseau, qui sera cité dans la note 14, développe surtout ce double aspect dans le ch. II : Opposition «Enfer-Ciel» dans les énumérations des mystères.

9. Voir le résumé de notre communication dans les *Actes du XVe Congrès international d'Études byzantines*, Athènes, 1976, (1981, II, *Art et Archéologie*, pp. 879-889) : «Monochromie en tant qu'un des procédés de la représentation du monde invisible dans l'art byzantin.»

10. Nous mentionnons un exemple représentatif pour chaque iconographie :
1) «Dormition de la Vierge» : Staro Nagoričino (partie

supérieure) (fig. 2). Pour d'autres exemples et références bibliographiques, cf. Hamann-MacLean, *Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen, 1976, pp. 26-32, note 44 (pl. 127, 154, 163, 220, 232) et l'article de K. Wessel qui sera cité dans 2), p. 301.
2) «Ascension» : Bijelopolje. K. Wessel, «Das Himmelfahrtsbild von Sveti Petar in Bijelopolje», *Jahrbuch der osterreichischen Byzantinistik. Festschrift O. Demus*, 21, 1972, pp. 295-305. Pour le thème de «sessio a dextris», cf. J. Daniélou, *Bible et Liturgie*, Paris, 1958, pp. 416-429.
3) «Parole de la manne» : Psautier de Londres, f° 122r, (Ps 77,23-24). S. Der Nersessian, *L'illustration des Psautiers grecs du Moyen Age. II. Londres, Add. 19352*, Paris, 1970, fig. 198.
4) «Baptême». L'introduction de ce motif dans cette iconographie s'appuie sur le passage de Matthieu 3,16 et Luc 3,21-22. La voûte centrale de l'exonarthex de la cathédrale de Prizren. D. Panić et G. Babić, *Bogorodica Ljeviška*, Belgrade 1975, schéma n.31. Cf. également la fresque de la voûte devant l'abside de l'église à Oubisi. T. Velmans, «L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie», *Cahiers archéologiques*, 29, 1980-81, p. 96, fig. 52-53. Dans ces deux exemples, la forme du ciel est en plein cercle (ou demi sphérique). Pour la représentation du «ciel supérieur» en forme du segment, surtout celle du Vat. Urb. gr.2 (f° 109v), voir A. Grabar, «L'iconographie du ciel dans l'art chrétien de l'Antiquité et du haut Moyen Age», *Cahiers archéologiques*, 30, 1982, fig. 23, p. 19 et note 33. Pour la scène du «Baptême» de *Paris, Bibl. nat. gr. 75*, cf. note 8.
5) La scène de la mort d'Ivan Assen, fils d'Ivan Alexandre. I.Dujčev, *The Miniatures of the Chronicle of Manasses*, Sofia, 1963, pl. 2 (fig. 3).

11. H. Gutberlet, *Die Himmelfahrt Christi in der bildenden Kunst*, Strasbourg, 1934, p. 174-176, cf. pp. 133-134. Elle a expliqué le même motif des portes sur l'ivoire d'Essen, du XIe siècle, en le confrontant avec le Ps. 23 appliqué à la liturgie. Plus récemment, le même problème en rapport avec la liturgie byzantine et les illustrations du Ps. 23 a été développé par K. Wessel, dans l'article cité dans la note 10,2).

12. S. Dufrenne, *Tableaux synoptiques de 15 Psautiers médiévaux à illustrations intégrales issus du texte*, Paris, 1978. Sur la diversité d'illustrations du psaume 23, voir du même auteur, *Les illustrations du Psautier d'Utrecht. Sources et apport carolingiens*, Paris, 1978, p. 53.

13. Per Beskov, *Rex gloriae. The Kingship of Christ in the Early Church, Stockholm, 1962, p. 103 ff.*

14. J.M. Neale and R.F. Littledale, *A commentary on the Psalms from primitive and medieval writers, and from the various office-books and hymns of the Roman, Mozarabic, Ambrosian, Gallican, Greek, Copte, Armenian and Syrian rites*, I, London, 1884 (reprint 1976), pp. 334-337. On y trouve sept interprétations ou usages différents : Rameaux, Descente aux Limbes, Ascension, Adventus des princes séculiers, prophétie de l'Incarnation, dédicace d'une église, collecte avant l'offrande dans la liturgie mozarabe. Ces auteurs mentionnent de nombreux commentaires patristiques et hymnographies liturgiques, mais malheureusement souvent sans aucune référence précise. A. Cabaniss, «The Harrowing of the Hell. Psalm 24 and the Pliny the younger», *Vigiliae Christianae*, 7, 1953, pp. 63-74. O. Rousseau, «La Descente aux Limbes dans le cadre des liturgies chrétiennes», *Maison Dieu*, 93, 1955, pp. 104-123, surtout pp. 110-112. R. Devresse, *Les anciens commentateurs grecs des Psaumes*, Città del Vaticano, 1970, II, pp. 181-182. R.F. Taft, *The Great Entrance. A History of the Transfer of Gifts and other preanaphoral Rites in the Liturgy of St. John Chrysostom*, 2nd ed. Rome, 1978, p. 83 ff, 98-118, cf. index p. 480. Nous n'avons pas pu consulter l'article suivant mentionné par R.F. Taft, *op. cit.*, p. 106, note 193. A. Rose, «Attolite portas, principes, vestras... Aperçu sur la lecture chrétienne du Ps. 24 (23) B», *Miscellanea liturgica in onore di S.E. cardinal G. Lercaro*, Roma, 1966, I, p. 457 ff.

15. J. Daniélou, *Les anges et leur mission*, Chevetogne, 2e éd. 1953, pp. 51-61. Id., *Bible et Liturgie*, Tournai, 1958, pp. 284-287. *Biblia patristica*, Index des citations et allusions bibliques dans la littérature patristique, I, Paris, 1975, p. 187 (Clément de Rome, Justin Martyr, Irénée de Lyon, Tertullien). Id. II, Paris, 1977, pp. 181-182 (Cyprien, Hippolyte de Rome) : Id. III, Paris, 1980, p. 168 (Origène). Une liste exhaustive des textes patristiques concernant le Psaume 23, 7-10 ou des textes apocryphes se rattachant au même thème, se trouve dans R.F. Taft, *op. cit.*, p. 108, note 198. Voir également quelques références additionnelles à la liste dressée par J. Daniélou, dans W. Aubineau, *Sources chrétiennes*, 137, pp. 35-37.

16. Cf. notre article suivant, «Les portes de Sainte-Sabine : particularité de l'iconographie de l'Ascension», *Cahiers archéologiques*, 13, 1963, pp. 12-23.

17. E. Mercenier, *La prière des églises de rite byzantin*, II, Chevetogne, 1948, pp. 336-338. 1) 1er ton (Le trône est préparé, le Père accueille le Fils) : «L'Esprit Saint donne cet ordre à tous les anges : Élevez vos portes, princes (Ps. 23,7). Battez les mains, toutes les nations (Ps. 46,5)». 2) le même ton : «Le ciel ouvrit toutes grandes les portes et apparaissent dans toute sa beauté : quant à la terre, elle découvre ses cavernes pour manifester l'abaissement d'Adam et aussi son relèvement.» 3) le même ton : «Lorsque vous emportèrent avec votre chair, les portes célestes s'ouvrirent, les chœurs des anges vous saluèrent dans un transport, les puissances supérieures clamaient ces paroles : ouvrez vos portes, princes, et le Roi de gloire entrera (Ps. 23, 7-9)». Cf. également le chant des apostiches, 2e ton, combinant les phrases des Ps. 46,1, Ps. 23, Is. 63, Ps. 46,5. Mercenier, *op. cit.*, p. 430.

18. M.V. Ščepkina, *Miniatjury Chludovskoj Psaltyri. Grečeskij illustrirovannji kodeks IX veka*, Moscou, 1977, f° 22r. Pour la légende, voir *infra*. Malgré une retouche presque complète dans la partie du texte des Psaumes, les légendes accompagnant les miniatures, écrites en majuscule, restent intactes. M.A. Grabar (article cité dans la note 10,4), (fig. 15, pp. 15-16) distingue, dans cette miniature, deux catégories du ciel.

19. Psautier de Londres (f° 25v). S. Der Nersessian, *op. cit.*, fig. 46, p. 24. Une des légendes, en bas, désigne cette image manifestement comme l'Ascension, mais l'autre à côté précise «portes du ciel». Pour le Psautier Barberini, (f° 41r), voir K. Wessel, *op. cit.*, Abb. 3.

20. M.R. James, *The Apocryphal New Testament*, Oxford, 1960 (Ist. ed. 1924), pp. 132-135. Pour d'autres références plus détaillées, voir l'article de C. Davis-Weyer, cité dans la note 6.

21. B. Bischoff, F. Mutherich, B. Fischer (et autres), *Der Stuttgarter Bilderpsalter Bibl. fol. 23, Würtenbergische Landesbibliothek*, Stuttgart, 1968, I, f° 29v, II, pp. 77,177. B. Brenk, *Tradition une Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausands*, Wien, 1966, pp. 162-163.

22. L'auteur a traité ce problème dans l'article (en français) suivant : «Analyse iconographique de quelques miniatures des rouleaux d'Exultet dans leurs rapports avec le texte», *Studia Artium Orientalis et Occidentalis*, I, Osaka, 1982, pp. 15-28. Voir, par exemple, l'Exultet n.2, n.3 de Gaeta et celui de Manchester. M. Avery, *The Exultet Rolls of South Italy*, Princeton, 1932, II, pl. XXXV,3-XXXVI ; XXXIX,4, XL,5 ; LIV,4-5.

23. *Vat. gr. 1162*, f° 48v et Paris, *Bibl. nat. gr. 1208*, f° 66v. I. Hutter, *Die Homilien des Monches Jakobus und ihre Illustrationen*, Wien, 1970 (thèse dactylographiée), pp. 316-320. Nous remercions Mme Hutter qui nous a permis de lire une des copies de sa thèse présentée à M.A. Grabar, par intermédiaire de Mlle S. Dufrenne. Sa confrontation des détails répartis en trois régistres de cette miniature et aussi d'une série de la peinture monumentale (Peć, Sopočani, Mistra) avec les passages

respectifs de l'Évangile de Nicodème, nous confirme pleinement cette hypothèse.

24. E.T. De Wald, *The Stuttgart Psalter*, Princeton, 1930, pp. 26-27. Il mentionne trois auteurs suivants : Athanase (P.L. 26,941), Ps. Jérôme (P.L. 70,L74) et Cassiodore (P.L. 27,731). Pour les exégèses grecques, cf. la liste dressée par R.F. Taft, mentionnée dans la note 15.

25. Mercenier, *op. cit.*, II, p. 259. Cf. J.M. Neale and R.F. Littledale, *op. cit.*, p. 335. O. Rousseau, *op. cit.* et H.J. Schultz, «Die Hollenfahrt als Anastasis», *Zeitschrift für katholische Theologie*, 81, 1959, pp. 1-66, surtout, pp. 26-30.

26. E. Mercenier, *op. cit.*, II, pp. 269-277.

27. O. Rousseau, *op. cit.*, p. 117. Cf. E. Mercenier, *op. cit.*, II, p. 289 (traduction française un peu différente).

28. Selon l'étude de G. Malherbe («L'attolite portas du drame liturgique de la Résurrection», *Bulletin paroissial liturgique*, avril, 1933, p. 121 ff.), dans quelques diocèses de Trèves et d'Augusburg, l'usage du Ps. 23 pour la cérémonie pascale d'entrée devant la porte de l'église est attestée. Voir, R.F. Taft, *op. cit.*, p. 111, note 204.

29. A. de Meerster, «Descente aux Enfers dans les liturgies orientales», *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*, IV, 1, col. 694 : «Les tropaires des dimanches, dans le rite byzantin, constituent chacun une petite fête de Pâques». I.H. Dalmas, «Le Dimanche dans la liturgie byzantine», *Maison-Dieu*, 46, 1956, p. 161.

30. *La prière des églises de rite byzantin (Dimanche)*, III. *Office selon les huit tons. Oktoekos*, Chevetogne, 1968. Grandes Vêpres, pp. 378-379. «Devant lui ont frémi les princes de l'enfer, et les portes de la douleur se sont élevées ; car il y est entré, le Christ, le Roi de gloire, disant aux captifs : "sortez" et à ceux de la ténèbre : "venez à la lumière".» Pour le poème de Cosmas, voir p. 561 du même livre.

31. *Le mystère de Pâques*. Textes choisis et présentés par A. Hamann et F. Quéré-Dalmass, Paris, 1965. J. Daniélou, *Bible et Liturgie, p. 388-408. M. Aubineau, Homélies pascales. Cinq Homélies inédites, Sources chrétiennes*, 187, 1972, pp. 67, 89 (note 36).

32. *La prière*, III, p. 595. Dans les quatres hymnes de la Résurrection composés par Romanos le mélode, il n'y a aucune trace du Ps. 23. C'est par contre dans l'hymne de l'Ascension (strophe 10) que les versets 7-8 du Ps. 23 sont admirablement paraphrasés, en y associant quelques expressions cosmiques du Ps. 17,10-11. *Romanos le Mélode, Hymnes V*. Introduction, texte critique, traduction et notes par J. Grosdidier de Matons, *Sources chrétiennes*, 283, Paris, 1981, pp. 156-157.

33. S. Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Ps. 8, verset 3. Cette illustration manque dans le Psautier Chloudov et dans le Psautier de Pantocrator.

34. A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936, (reprint, Londres, 1971), pp. 45-51, 234-236. R. Brilliant, *Gestures and Ranks in Roman Art*, New Haven, 1963, ch. XV : Adventus, pp. 173-177.

35. La représentation la plus célèbre de l'Adventus *pédestre* sera un des reliefs de l'époque de Marc Aurèle réutilisé dans l'arc de Constantin. H.P. L'Orange und A. von Gerkan, *Der spatantike Bildschmuck des Konstantinsbogens*, Berlin, 1939 (reprint, 1978), Taf. 47,A. p. 185. Cf. également *aureus* du même empereur, (fig. 10, pl. XIII dans l'article d'E.H. Kantorowicz, cité dans la note 38.

36. M. Sacopoulo, «Le linteau copte dit d'Al-Moâllaka», *Cahiers archéologiques*, IX, 1957, p. 115. Pour le Psaume 67, versets 17-18, voir Daniélou, *Bible et Liturgie*, p. 420 ff.

37. J.M. Neale and R.F. Littledale, *op. cit.*, p. 337. Malheureusement sans aucune référence.

38. E.H. Kantorowicz, «The "King's Advent" and the enigmatic panels in the doors of Santa Sabina», *The Art Bulletin*, 26, 1944 (*Selected Studies*, New York, 1965, pp. 37-75), surtout pp. 39-42.

39. Cf. S. Dufrenne, *Tableaux synoptiques*, Ps. 46, v. 6 et H. Gutberlet, *op. cit.*, pp. 128, 133, 172.

40. L.H. Vincent et F.M. Abel, *Jérusalem. Recherches de topographie, d'archéologie et d'histoire*. II. *Jérusalem nouvelle*, Paris, 1914-1926, p. 241. L. Duchesne, *Origines du culte chrétien*, Paris, 1925, pp. 399-418. Quant à Éthérie, à cause de la ressemblance de la cérémonie des vigiles pascales avec celle de l'Église latine («comme chez nous»), elle ne parle que de la procession des néophytes conduits par l'évêque à l'Anastasis, étant une coutume particulière à Jérusalem, et après le renvoi à la basilique du Martyrium, elle dit seulement : «au chant des hymnes, on vient à l'Anastasis et là, on relit le passage de l'évangile sur la résurrection», et pour le Grand Dimanche, presque aucune description. H. Petré, *Éthérie. Journal de voyage. Sources chrétiennes*, 21, 1948, pp. 241, 243. En ce qui concerne les portes et d'autres aménagements à la rotonde de l'Anastasis, cf. A. Grabar, *Martyrium*, Paris, 1946, I, pp. 261-262. Il conviendrait d'évoquer ici la célèbre fresque de la maison chrétienne de Doura Europos, avec la procession des femmes voilées, à l'intérieur et à l'extérieur d'une porte à deux battants, vers le sarcophage monumental fermé et gardé par deux étoiles. Cf. C.H. Kraeling, *The Excavations at Dura Europos*. Final Report VII, part II : *The Christian Building*, New Haven, 1967, pp. 190-197, surtout p. 196.

41. Pour l'usage des Psaumes et des antiennes, psalmodie responsoriale et antiphonale, dans la liturgie à Jérusalem, voir la description d'Éthérie, H. Pétré, *op. cit.*, pp. 188-189, notes 6, 191, 200 etc ; dans celle de Byzance, voir J. Mateos, *La célébration de la parole dans la liturgie byzantine*, Rome, 1971, p. 13-19, 62-68.

42. J. Mateos, *Le Typicon de la Grande Église. Ms. Sainte Croix n. 40, Xe siècle*, Rome, 1962, I, p. 147 ; II, p. 187 ; cf. p. 17 (dédicace de la chapelle de la Théotokos).

43. C. Heitz, «Retentissement de l'Apocalypse dans l'art de l'époque carolingienne» *(L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques*, Genève, 1979), pp. 232-233, note 46, texte cité de Leroquais, *Les pontificaux manuscrits des Bibliothèques publiques de France*, Paris, 1937, I, p. XCIV. Cf. l'article de M. Mentré dans *Cahiers de St. Michel de Cuxa*, 7, 1978, p. 169. A propos du relief de la bordure de la fenêtre à Saint-André-de-Sorède, l'auteur compare son programme avec l'usage du Psaume 23 (versets 1 et 7-9) à l'occasion de la dédicace de l'église, en mentionnant le pontifical romain du Xe et du XIIe siècles. (cf. Addenda)

44. R.F. Taft, *op. cit.*, pp. 98-108 ; cf. pp. 234-236.

45. Surtout dans la tradition syrienne, comme dans les homélies de Théodore de Mopsueste, de Narsai, et aussi dans «Historia Ecclesiastica». Cf. R. Bornert, *Les commentaires byzantins de la divine liturgie du VIIe au XIVe siècle*, Paris, 1966, p. 173 et note 4. *L'Initiation chrétienne*, Textes recueillis et présentés par A. Hamann, Paris, 1963, pp. 206, 218. Cf. également R.F. Taft, *op. cit.*, pp. 217-219 : (The Great Entrance and the «Burial of Christ» procession).

46. R.F. Taft, *op. cit.*, pp. 234-236 ; cf. pp. 105-108. Pour le rapprochement de cette procession du cortège de l'Entrée à Jérusalem par Narsai et dans le «Protheoria», *id.* p. 107, note 197. Voir également l'une des homélies de saint Jean Chrysostome *(Sur l'Incompréhensivité de Dieu. Sources chrétiennes*, 28, pp. 201-202). Le même verset se trouve, inutile de le dire, aussi à la fin de «Sanctus» dans la liturgie romaine. Cf. J.A. Jungmann, *Missarum solemnia*, II, Paris, 1953, pp. 37-47, (le Sanctus et le Benedictus). Parmi les psautiers en question, seuls ceux de Londres et de Bristol adoptent, pour le Psaume 117, verset 26, une «Entrée à Jérusalem». Consulter S. Dufrènne, *Tableaux synoptiques*.

47. S. Dufrenne, *L'illustration des Psautiers grecs du Moyen Age*, I, Paris, 1966, pl. 50, p. 56.

48. K. Weitzmann, «The Sinai Psalter cod. 48 with marginal illustrations and three leaves in Leningrad», Byzantine Liturgical Psalters and Gospels, London, 1980, article VII.

49. S. Dufrenne, Tableaux synoptiques, Ps. 23 («Le Christ devant le trône et deux anges avec des portes du ciel»); Les illustrations du Psautier d'Utrecht, p. 23 et note 55.

50. E.T. De Wald, *The Illustrations of the Utrecht Psalter*, Princeton-London-Leipzig, 1932, pp. 11-12. Le même verset est associé aussi à l'Ascension. Voir H. Gutberlet, *op. cit.*, pp. 70-71, et E.T. De Wald, *The Stuttgart Psalter*, Princeton, 1930, p. 22. Les illustrations de ce Psaume dans les Psautiers d'Utrecht et de Stuttgart nous imposent des problèmes difficiles encore non résolus, malgré la correction et l'addition à l'interprétation de E.T. De Wald faites par S. Dufrenne (ut gigas course d'Hercule; voir «Tableaux synoptiques», Ps. Utrecht) et par F. Mutherich (ut gigas soldat armé, lion dévorant la boule du soleil Christ; Ps. Stuttgart, *op. cit.*, pp. 72-73, 189). Le Psautier d'Utrecht a réussi à suggérer la synonymie comparative entre le géant (Hercule) et le Christ par leur disposition en sens diagonal, mais n'a pas pu indiquer la même relation allégorique entre le Christ et la personnification du soleil. Par contre, le Psautier de Stuttgart se contente seulement de juxtaposer le Christ montant au ciel, le lion et le soldat au même plan.

51. Cf. l'article de l'auteur, cité dans la note 16, p. 21, note 3. H. Gutberlet, *op. cit.*, p. 34.

52. F. Mercenier, *op. cit.*, III, p. 478, cf. p. 214.

53. R.F. Taft, *op. cit.*, p. 103.

54. Pour les psautiers byzantins, voir l'article de M.A. Grabar, cité dans la note 7. Consulter les Psaumes suivants dans *Tableaux synoptiques* de S. Dufrenne : 7,7; 9,33; 11,6; 46,24; 46,26; 58,6; 77,65; 81,8.

55. Selon K. Weitzmann, c'est sous l'influence des [illegible] au XIe siècle [illegible] des Grandes [illegible] cité dans la note 48, p. 3.

56. E.T. De Wald, *The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint*, vol. III, *Psalters and Odes*, Part I : *Vaticanus graecus 1927*, Princeton, 1941, pl. XII, en haut, pp. 10-11. Sur le caractère particulier du mode d'illustration de ce manuscrit, voir S. Dufrenne, *Les illustrations du Psautier d'Utrecht*, p. 33. E.T. De Wald a remarqué que, dans ce manuscrit, les représentations du «risen Christ» et de l'Ascension (il faut dire plutôt le «Christ en gloire»), sont souvent attachées à l'idée du Jugement ou de la Seconde Venue (*op. cit.*, p. 51). La grotte en forme d'une cabane sur laquelle le Christ ressuscité est debout, dans les illustrations des Psaumes mentionnés dans la note 54 (f° 9r, 17r, 77r, 152r), nous semble désigner plutôt la grotte de l'Enfer que celle de la tombe du Christ.

57. F. Mutherich (et autres), *op. cit.*, pp. 134, 174. A. Katzenellenbogen, *Allegories of the the Virtues and Vices in medieval Art*, London, 1939 (reprint, 1977), p. 22 (relation entre le songe de Jacob et l'échelle céleste de saint Jean Climaque).

58. I. Gollanz, *The Genesis Manuscripts of Anglo Saxon Biblical Poetry*, Oxford, 1927, p. 9 ; cf. p. 46.

59. Entre autres, les textes du Psaume 67, 2-7 et du Psaume 106, 14-16 ont dû faire progresser les modification intentionnelles de l'iconographie *normale* de la «Descente aux Limbes». Voir les miniatures correspondantes du Psautier de Chloudov (f° 63r et v.) et celui de Paris gr.20 (f° 19v). Pour le Psautier de Londres, voir S. Der Nersessian, *op. cit.*, p. 81.

60. M.V. Ščepkina, *La miniature bulgare du XIVe siècle. Étude du Psautier de Tomič*, rédaction et préface par I. Dujčev, Moscou, 1963, pl. XXXIV, (fig. 12), p. 64 ; et pl. LXII, fol. 12 de l'Akathiste : on y trouve une représentation analogue à celle du Psaume 23. Le Christ entouré d'auréole, debout entre deux anges évoquant le Paradis, s'approche d'une porte, à droite de laquelle se trouve la porte de l'Enfer où un ange s'engage à enchaîner Hadès.

61. Comme il arrive assez souvent dans d'autres miniatures du même manuscrit, David priant, debout au milieu de la composition, se sert visuellement du motif de séparation entre deux parties.

62. Avant d'entreprendre une recherche de ce genre sur l'ensemble des miniatures du Psautier d'Utrecht en profitant du «Dictionnaire en images», établi par S. Dufrenne (voir la note 12), nous sommes en train de préparer une étude sur le «littéralisme» plus limité (sélectif) et plus simple (concis), dans les miniatures du Psautier de Stuttgart. Dans notre article (en japonais) sur le rôle de l'orbis terrae dans les six miniatures du Psautier d'Utrecht, en les confrontant avec celles des Psautiers byzantins et de Stuttgart, nous avons essayé de définir brièvement ce problème. «Essai sur la formation de l'auréole, 2e partie : Auréole ou composition circulaire dérivée du globe cosmique», *Bulletin de recherches de la Faculté des Lettres de l'Université de Nagoya*, 89, 1981, pp. 151-183.

63. J. Strzygowsky, *Die Miniaturen des serbischen Psalters des königl. Hof-und Staatsbibliothek in München*, Wien, 1906, Taf. XI, 24-25, S. 26-28. En dehors des f° 33-34, cf. f° 228v. (p. 85) : une autre variante intéressante de l'Anastasis. S. Dufrenne, S. Radocic, R. Stichel, I. Sevcenko, *Der serbische Psalter, Facsimilé-Ausgabe des cod. slav. 4 der Bayerischen Staatsbibliothek München*, Textband, 1978, pp. 199-201, 267.

64. Ce motif inspiré par le livre de Sagesse, 3,1 («Les âmes des justes, elles sont dans la main de Dieu»; cf. Jn 10,25-28), se répand aux XIIe-XIVe siècles surtout dans la peinture monumentale (Saints-Apôtres de Thessalonique, parecclesion de Kariye-Djami, la Trinité de [illegible], les Dormitions de [illegible] et de Vladimir [illegible], etc.). G. Millet, *La Dalmatique du Vatican*, Paris, 1945, pp. 21-22, 61. V. Lazarev, *Old Russian Murals*, London, 1966, pp. 156, 252, note 172. S. Der Nersessian, *The Kariye Djami*, IV, Princeton, 1975, pp. 319, 331-332.

65. Psautier de Stuttgart : f° 5v en bas (Ps. 5, v. 10), f° 131v (Ps. 117, v. 12-13), f° 47r (Ps. 36, v. 24; cf. la remarque de S. Dufrenne dans *Tableaux synoptiques*, Ps. 36, note 3). Dans les deux premières miniatures, une Main divine tire ou conduit celui qui monte une pente, et dans la dernière, celui qui est tiré (il peut être un juste, David ou même le Christ) est en état de vol. Sur l'ensemble de ce motif de secours, voir F. Mütherich, *op. cit.*, p. 174.

66. S.G. Tsuji, «Stabilisation et diversification de l'iconographie du Jugement Dernier dans l'art byzantin médiéval», *Religion and Civilisation. Bulletin of the Institute for research of christian culture*, University of Sacred Heart, Tokyo, 7, 1980, pp. 27-70.

67. Kokkinobaphos : *Vat. gr. 1162*, f° 36r, 48v ; *Paris gr. 1208*, f° 50r, 66v. I. Hutter, *op. cit.*, p. 272 ff («Paradise lost, Paradise regained»), pp. 279-288, 309 ff. Quoiqu'elle est absente dans la deuxième miniature, on peut imaginer, entre le deuxième et troisième registres, une porte du Paradis qui vient de s'ouvrir, qui était encore fermée dans la première miniature. «Roman de Barlaam et Josaphat» : *Iviron cod. 463*, f° 28v («Barlam speaks of the Second Coming of the Lord»), f° 133r («Josaphat is transported in his dream to heaven»). S.M. Pelekanides, P.C. Christou, Ch. Tsioumis et S.N. Kadas, *The Treasures of Mount Athos*, 2, Athens, 1975, fig. 74, 128. Saint Jean Climaque : *Vat. grc. 1754*, f° 18r (Ode IX, 2, penitential canon : «For behold, the gate of Eden hath opened unto you. Enter straitway and rejoice with me forever»). J.R. Martin, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton, 1954, fig. 73, pp. 53-56. Cf. *Vat. gr. 394*, f° 12v (Dispassionateness; sans motif de la porte), J.R. Martin, *op. cit.*, fig. 275, p. 144. B. Brenk, *op. cit.*, pp. 89-90.

68. Il faut noter, pourtant, que le nombre d'enfants tend à augmenter, surtout lorsque ce thème occupe une place privilégiée, comme dans la lunette est de la crypte de Bačkovo. A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, pp. 60-61. Plus récemment, E. Bakalova, *Église ossuaire de Batchkovo*, Sophia, 1977. V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, fig. 352.

69. Cf. B. Brenk, *op. cit.*, pp. 33, 101-102 («Abrahams Schoss»). Cf. également *Vat. gr. 752*, f° 47v (Psaume 14, selon le commentaire de Ps. Athanase) : en haut, la porte du Paradis, en bas, le Christ accompagné de saint Pierre adresse la parole au bon larron tenant la croix, du côté droit, saint Jean Chrysostome (?). E.T. De Wald, *The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint*, vol. III : *Psalters and Odes*, part 2 : *Vaticanus graecus 752*, Princeton, 1942, pp. 12-13.

70. E.T. De Wald, *op. cit., (gr. 1927)*, p. 35.

71. S. Dufrenne, *Les illustrations du Psautier d'Utrecht*, pl. LXII, LXIV, LXVIII. Sur ces planches, les images sont réunies sous les vocables suivants : «ville-refuge», «paix à l'intérieur et à l'extérieur de la ville», «peuple de Dieu près du sanctuaire».

72. Ces anges-gardiens ouvrant ou fermant les portes nous évoquent les gestes semblables que font deux victoires, debout à deux côtés de la porte d'Hadès, sculptées sur l'autel-ossuaire (ash chests) du Belvédère au Vatican. Elles tiennent les anneaux aménagés sur les battants pour ouvrir la porte. B. Haarløv, *op. cit.*, fig. 20 et catalogue II, n° 10, p. 114.

73. G. Vzdornov, *Issledovanie o Kievskoj Psalteri*, Moscou 1978, f° 31r.

74. D. Miner, «The "Monastic" Psalter of the Walters Art Galler», *Late classical and medieval Studies in honor of A.M. Friend*, Princeton, 1955, p. 232 ff. (Addenda)

75. A la fin de l'inscription, dans l'entrée à l'ouest de la nef centrale, on lit la phrase suivante : ΑΥΤΗ Η ΠΥΛΗ ΤΟΥ ΚΥ(ΡΙΟΥ) ΔΙΚΑΙΟΙ ΕΙCΕΛΘΟΝΤΩΝ. M. Spiro, *Critical Corpus of the Mosaic Pavements of the Greek Mainland. Fourth Sixth Centuries, with architectural Surveys*, I, New-York-London, 1978, p. 444, note 720 et p. 658 (n. 153). Le Père De Vaux a essayé de déchiffrer, dans une inscription sur la mosaïque de pavement de l'église de Ma'in, à l'entrée de l'église, quelques termes relatifs à ce Psaume : *Revue biblique*, 47, 1938, pp. 238-239.

76. L.H. Vincent et F.M. Abel, *op. cit.*, II, p. 238.

77. C. Walter, «The Triumph of St. Peter in the Church of St. Clement at Ohrid and the Iconography of the Triumph of the Martyrs», *Zographe*, 5, 1974, p. 30 ff. fig. 10.

78. *P.L.* 39, 2058-59. *Mystère de Pâques*, cité dans la note 31.

79. La prière..., III (Dimanche), p. 445. Le même passage est cité par A. Grabar, *op. cit.*, note 7, p. 140.

80. Cf. la note 8. Ce livre a été, depuis longtemps, une des sources d'inspiration précieuses pour nos recherches sur le thème de la «Résurrection».

81. J.J. Tikkanen, *Die Psalterillustration im Mittelalter*, Helsingfors, 1895-1900 (reprint, 1975), pp. 48-65.

82. S. Der Nersessian, *L'illustration des Psautiers grecs*, II, pp. 79-80.

83. Il y a, dans ces deux catégories principales de modes de visualisation des Psaumes, multiples degrés et diverses nuances, qui échappent facilement à cette sorte de classification trop théorique. Nous essayons de mettre au point ce problème dans notre étude mentionnée dans la note 6. Cf. F. Mutherich, «Die verschiedenen Bedeutungsschichten in der fruhmittelalterlichen Psalterillustrationen», *Fruhmittelalterlichen Studien*, 6, 1972, pp. 232-244.

The Date and Purpose of the Barberini Psalter

par Jeffrey C. ANDERSON

The purpose of this paper is easily summarized. It is the establishment, to general satisfaction, of the identity of the Byzantine ruler portrayed in a Psalter's frontispiece. The manuscript in question is the Vaticanus Barberinianus graecus 372[1], the least-known member of the Middle Byzantine group called the Marginal Psalters. As the length of the bibliography demonstrates, the characterization "least-known" is relative. The Barberini Psalter has often been cited in the literature; it simply does not enjoy a fame equal to that of its relatives, the Chludov, Pantocrator and Theodore Psalters, all completely published. Not the least of the reasons why the Barberini Psalter is of interest lies in its being the only member of the group explicitly associated with an emperor. The lack of consensus regarding his identity, though, attests to the extraordinary problems surrounding the portrait miniature. Thus, to reach the goal so easily summarized requires a series of investigations, some taking into account evidence hitherto unexploited. The results of the effort will, I believe, transcend a problem of identification. Ultimately, the portrait becomes merely another factor in determining when the manuscript was made, why and for whom. In the case of a Marginal Psalter widely acknowledged to have been made in the second half of the eleventh century, such questions should bulk large in the discussion.

*
* *

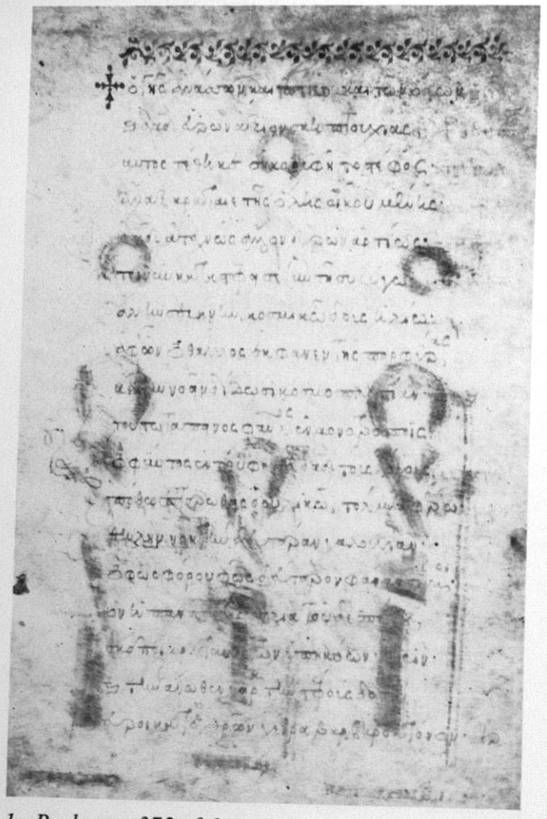
A reproduction of the miniature on fol. 5 (fig. 2) has been available since 1930, when S. Lambros published his collection of Byzantine imperial portraits[2]. Lambros, however, refrained from making an identification; he was content to place the picture among the unidentified portraits at the end of his dossier. In the same year and those following, five authors have taken an active interest in establishing the identities of the Byzantine ruler and his son and wife. It is germane as well as appropriate to begin with a summary account of their views, which are fundamental to an understanding of both the miniature and the problems it has engendered. I arrange the summaries in chronological order by date of publication.

1. G. DE JERPHANION (1930)[3]: Alexius Comnenus, John, Irene; manuscript made for John's coronation in 1092. This is supported by an analysis of the development of the so-called *thorakion,* the gold-embroidered patch on the empress' garment.

2. A. GRABAR (1936)[4]: anonymous portraits of 1077. Offered on the basis of the lack of names in the border inscription; no reason is given for the exact date[5].

3. E. DE WALD (1944)[6]: Alexius Comnenus, John, Irene; manuscript made for John's coronation in 1092. Independent of de Jerphanion, De Wald considerably expanded the grounds for this identification. According to him, the manuscript postdates the related Theodore Psalter (London, British Library, Add. MS 19 352), dated 1066. He therefore rules out the possible identification of the figures as Constantine X Ducas, Michael and Eudocia; for although Constantine did not die until 1067, he had associated Michael with him in power before 1066. Identification as John II Comnenus, Alexius and Irene, De Wald excludes because Alexius was sixteen years of age when associated with his father in 1122; Alexius would thus have been represented as an adult of equal stature, as he is in the portrait in the Vat. Urb. gr. 2. Identification of the figures as Manuel Comnenus, Constantine and Maria, he eliminates because the date entailed is too late to accord with the style of the miniatures, even though the son, born in 1169, was quite young when made co-emperor in 1171. This leaves only Alexius Comnenus and his son John, an identification that De Wald considers to accord well with the style of the miniatures as well as with such details as the shape of the crowns (in comparison with that worn by Alexius in Vat. gr. 666) and the empress' *thorakion* (in comparison with that worn by Irene in the representation on the Pala d'Oro, Venice). De Wald also calls attention to the inscription and the appearance—which he does not consider to be fortuitous—of the word *eirênikê* near the head of the empress.

4. M. BONICATTI (1960)[7]: John II Comnenus,



1. Barb. gr. 372, fol. 4v : Dedication.

Alexius, Irene; manuscript made for the coronation of Alexius in 1122. The author bases his identification on the facial features; he compares the portraits in the miniatures with those in the mosaic found in the south gallery of St. Sophia, Istanbul, and the portraits in the Vat. gr. 666 and Vat. Urb. gr. 2.

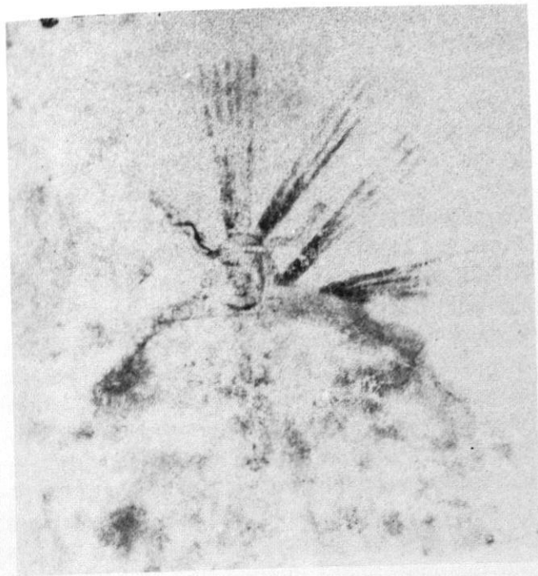
5. I. Spatharakis (1976)[8]: Constantine X Ducas, Michael or Constantine *(sic)*, Eudocia; manuscript made for the coronation of one of the sons in 1060. Spatharakis notes that the miniature has been repainted and that this act necessarily precludes portrait comparisons or ones based on the later "semi-spherical" crowns. His observation that the crowns under the later paint layer have pinnacles he interprets as serving to rule out John II Comnenus and Alexius. Spatharakis argues that in terms of style of painting the manuscript might date from around the time of the Theodore Psalter or even later[9]; but when judged by its miniature cycle, the Barberini Psalter must be considered as having been made before the Theodore.

Behind these conflicting views are three arguments pertaining to the nature and reliability of the evidence. These must be scrutinized straightaway. The first concerns the inscription. There are no traces of names near the figures, nor are there any indications of erasure. The uncial inscription in carmine which frames the portrait must, therefore, have been the only means of knowing who was depicted. The scribe who entered the verses also numbered them ᾱ - δ̄, that is, "one" through "four". This numbering would seem to indicate that the poem is complete, but, as De Wald first observed, the verses are grammatically only a fragment of a longer poem. He went on to argue that the beginning of the inscription surely contained the names of the individuals represented. The surviving lines read : "... whom the divine Unity of triple light may protect for many calm years to hold the scepters of authority in a peaceful and wise administration"[10]. One might suppose that at the time of manufacture it would have been deemed superflous to name the figures. But this is an unlikely supposition since it can be shown that virtually all imperial portraits of the Middle Byzantine period are in some fashion inscribed with proper names[11]. De Wald's hypothesis is, thus, wholly acceptable. To it must be added: There is no way of knowing how many lines have been lost, nor can one specify the form in which they were written on the missing leaf or leaves. They might have been entered on an otherwise blank sheet facing the miniature, as, for example, were the verses in the Marc. gr. 17[12] and Vat. gr. 1613[13]. The ruling pattern of fol. 5 (Text fig. A) has not only the block in which the figures (mostly) appear, but also seven extra text guides incised within it. Had this leaf once been part of a uniformly ruled *bifolium*, such guides could have been used by the scribe in writing the first verses of the poem on the opposite sheet. Judging by the popularity of the symmetrical double-page format in Byzantine illumination, though, it strikes me as more likely that the missing lines would have been inscribed around another miniature. Such series are known[14], but the surviving examples do not allow profitable speculation on the subject of a lost miniature.

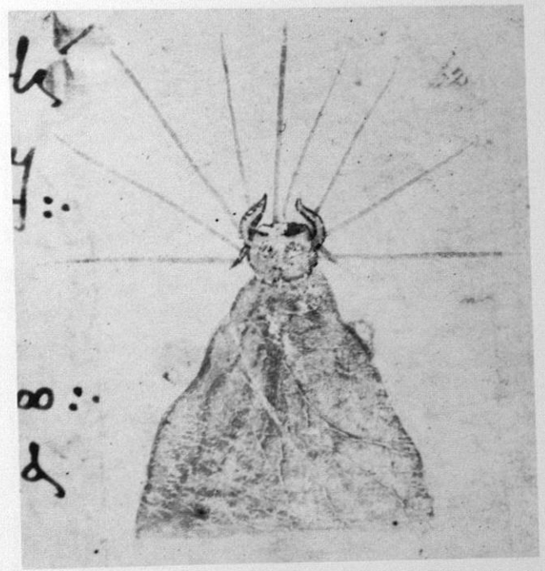
A second consideration is the state of the miniature. Spatharakis' observation that the portraits have been repainted is of obvious and fundamental importance. The repainting, he writes, was carried out in the Palaeologan era, when the leaf bearing the beginning of the inscription was probably removed and the new dedicatory poem substituted[15]. He goes on to speculate that "The

2. Barb. gr. 372, fol. 5 : Imperial Portraits.

3. Mosq. gr. 129, fol. 2 : Psalm 1 : 4.
4. Lond. Add. Ms 19,352, fol. 1v : Psalm 1 : 4.
5. Barb. gr. 371, fol. 5v : Psalm 1 : 4.



6. Mosq. gr. 129, fol. 48v : Psalm 49 : 3.



7. Lond. Add. Ms 19,352, fol. 62 : Psalm 49 : 3.

most probable reason for changing the shape of the crowns and faces would have been the intention to reuse the psalter as a gift to an emperor at a later date, probably at a similar occasion, the coronation of his son"[16]. As he later makes clear when he conjectures that the earlier portraits were actually scraped before repainting, it is this event, a coronation, that is for him the motive behind the changes[17]. In fact, the repainting of the portraits was only part of the restoration of the entire miniature cycle—most of the illuminations have been retouched and at a time which it is difficult to specify[18]. One might alternatively hypothesize that the manuscript belonged to the author of the poem on fol. 4v, his church or monastery, that undertook the restoration of a timeworn book, perhaps through an imperial subvention. Certainly the manuscript was given to the ruler, but probably to celebrate the birth of the son (see below p. 56 and 60). It seems to me, though, most unlikely that the portrait miniature was scraped prior to its repainting. For the present purposes, it is enough to know that the Middle Byzantine portraits have been significantly altered.

The third preliminary issue concerns the relationship between the Barberini and Theodore Psalters. According to De Wald, the miniature cycle of the Barberini Psalter "presupposes" that of the Theodore and so must be dated after 1066[19]. Spatharakis, on the other hand, contends that the Theodore Psalter is "more developped" than the Barberini, which, therefore, must antedate 1066[20]. The only way in which either of these statements can be strictly maintained as bearing on the date—for both are rather vaguely formulated—is to assume that one Psalter is a copy of the other. An alternative, of course, exists : both are from the same exemplar. To resolve the conflict over precedence logically requires the introduction into the discussion of a third, related manuscript; and in her study of the Theodore Psalter, S. Der Nersessian has supplied this work, the ninth— or tenth—century Chludov Psalter (Moscow, State Historical Museum, cod. gr. 129). Der Nersessian has shown that a number of miniatures in the Barberini Psalter retain compositions close to ones in the Chludov, whereas the corresponding illuminations in the Theodore Psalter do not[21]. In addition, the Theodore Psalter lacks certain subjects similarly represented in both the Chludov and Barberini Psalters[22]. The Barberini cannot, therefore, be a copy of the Theodore. The various differences among the three manuscripts seem, at first glance, to allow the Theodore Psalter to be a copy of the Barberini, although with the addition of material foreign to the Marginal Psalter group.

The unequivocal assertion that the Barberini Psalter served as the model for the Theodore demands a rigorous analysis of the illuminations to verify details of pose, attribute and costume. Since the Barberini is essentially unpublished, such a study is not possible. I would like, however, to adduce two minor differences in composi-

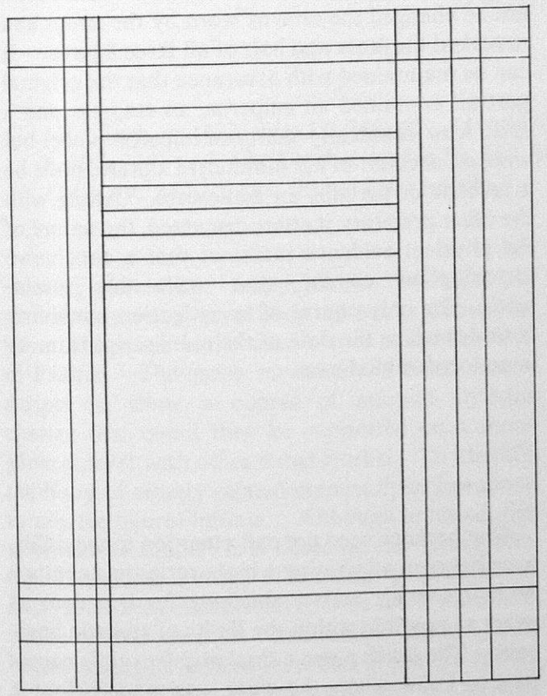
8. Barb. gr. 372, fol. 89v : Psalm 49 : 3.

tion that indicate the potential weakness of the argument. The first occurs in the illustration of Psalm 1 : 4 ("Not so the ungodly... the chaff which the wind scatters away from the face of the earth"). The positions of the three ungodly agree in the Chludov and Theodore Psalters, whereas the illuminator of the Barberini Psalter simplifies their poses to show all three figures facing outward (figs. 3 - 5). The other example occurs in the illustration of Psalm 49 : 1 ("The God of gods, the Lord, has spoken and called the earth from the rising of the sun..."). The painter of the Chludov Psalter renders the sun, rising above a mountain, as Helios with a fillet around his hair (fig. 6). The illuminator of the Theodore Psalter misunderstands the loose ends of the fillet as horns and portrays a bull's head (fig. 7)[23]. In the Barberini there is only a burst of light above the mountain, not a head of any kind (fig. 8). These two comparisons suggest that the Theodore Psalter is not a copy of the Barberini, although it is unfortunate that the work of the restorer—at times difficult to detect despite its crudeness—compromises any single example and requires that the ultimate decision rest upon the preponderance of evidence. To my mind, Der Nersessian's explanation of the relationship between the two eleventh-century Psalters remains valid: they derive from a common model close to the Chludov, not one from the other[24]. This particular view nonetheless, the two examples cited indicate that it is prudent to accept the least restrictive hypothesis and assume that the relationship between the Psalters cannot be used to establish a *terminus ante* or *terminus post quem*.

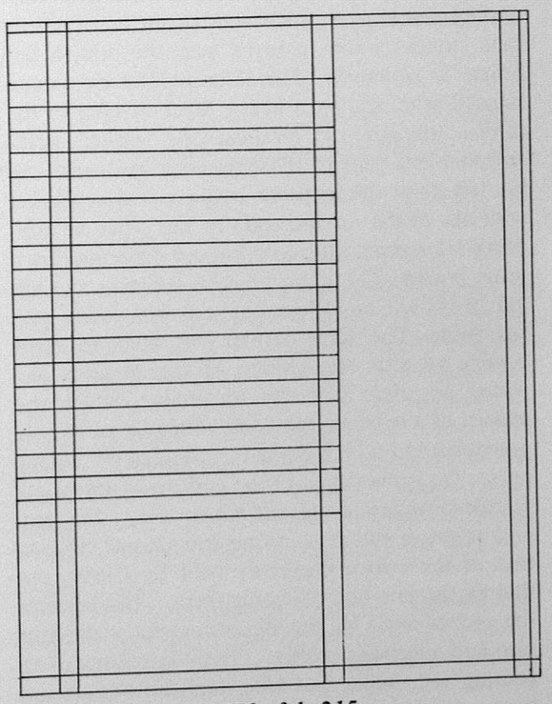
There remains one further concept not explicitly examined by any of the authors cited above in his discussion of the portrait miniature[25], but it is one that must finally underlie any pronouncement on date—as indeed it always has. I refer to the meaning of the scene. This is hardly the place to begin unraveling so complex a problem, and so I will simply report my understanding of what has been depicted on fol. 5 of the Psalter. The composition of the miniature is not unique; a number of similar portraits survive showing members of an imperial family ranged alongside or below Christ, or Christ with the Virgin, saints or angels. Such images deceptively suggest a coronation, yet the depiction of a historical event cannot be intended because there is no earthly agent of coronation. For a demonstration of this point one need only consult the scenes of coronation in the Madrid Scylitzes[26]. Along with legend[27] and ceremonial[28], portraits like that found in the Barberini Psalter make concrete an abstraction, which is that the source of imperial power is the Godhead[29]. Thus, the date of the image cast in this form is not necessarily the year when the figures represented were installed in power. The date can only be said to lie somewhere within that period during which they held office. Whoever argues that a particular instance of this composition is intended to commemorate a specific event assumes the burden of first adducing those aspects of the scene peculiar to that example which support his thesis. To cite an example : The portrait of Basil II. (976-1025) in the Psalter Cod. Marc. gr. 17 belongs to this family of depiction, but it contains certain added elements; it is generally and quite reasonably understood that these elements refer to Basil's defeat of the Bulgars in 1018[30]. I see nothing in the portrait in the Barberini Psalter that might indicate a coronation or any other event which could serve to establish an eventual *terminus a quo*[31]. In fact, the conceptual—as opposed to the historical—thrust of the composition must lead to the realization that identifications other than those already proposed might be possible; however, as I believe can be satisfactorily demonstrated, the correct proposal has been made. Before proceeding with the inevitable attempt to date the manuscript using other evidence, it remains to describe precisely the portrait and its place in the manuscript.

As it is now preserved, the portrait miniature is on a leaf that is completely detached from the manuscript and held in place only by a paper guard sheet secured around the first gathering. This initial gathering of two *bifolia* (fols. 1-4) is not contemporary with the quires containing the Psalms and Odes. The parchment is finer and lighter than that of the body of the manuscript and has a slightly greasy quality owing to a high polish totally lacking in the eleventh-century material. Only folios 3 and 4 are ruled—fol. 4 expressly for the poem on the verso (fig. 1)—and although there are now entries on all the leaves[32], it appears that at least folios 1 and 2, and perhaps 3 and 4 recto, were originally blank. The reason for adding the gathering was to accomodate the verses now facing the portrait miniature. From the way in which the inner edge of folio 5 bends, it is possible that it was once bound with the second gathering, the regular *quaternion*, fols. 6-13. If so, it would have been as a single leaf for two reasons. The difference between the ruling patterns of the portrait leaf and those bearing text (Text figs. A, B) allows little room for arguing that the portrait was once conjugate with a text leaf. More decisive, though, is the fact that the text of Psalm 7 : 16 at the end of folio 13v continues on the first leaf of the next *quaternion*, folio 14. On the basis of the two different ruling patterns one might question whether or not the portrait was even intended for the Psalter. That the first major vertical guide is in both cases seventeen millimeters from the fold and that the size of the blocks for text and miniature are roughly the same, however, indicate a close relationship. Currently, folio 5 has no stub for binding as a single leaf. Such facts allow the hypothesis of the Psalter's once having contained a set of prefatory miniatures on a single *bifolium* from which the surviving portrait was deliberately cut at the fold.

The portrait miniature has no gold background; consequently, the figures simply appear against the parchment. Judging from the delicacy of articulation evident in the garments, the figure of Christ, dressed in a purple tunic and blue



A. *Vat. Barb. gr. 372, fol. 5.*



B. *Vat. Barb. gr. 372, fol. 215.*

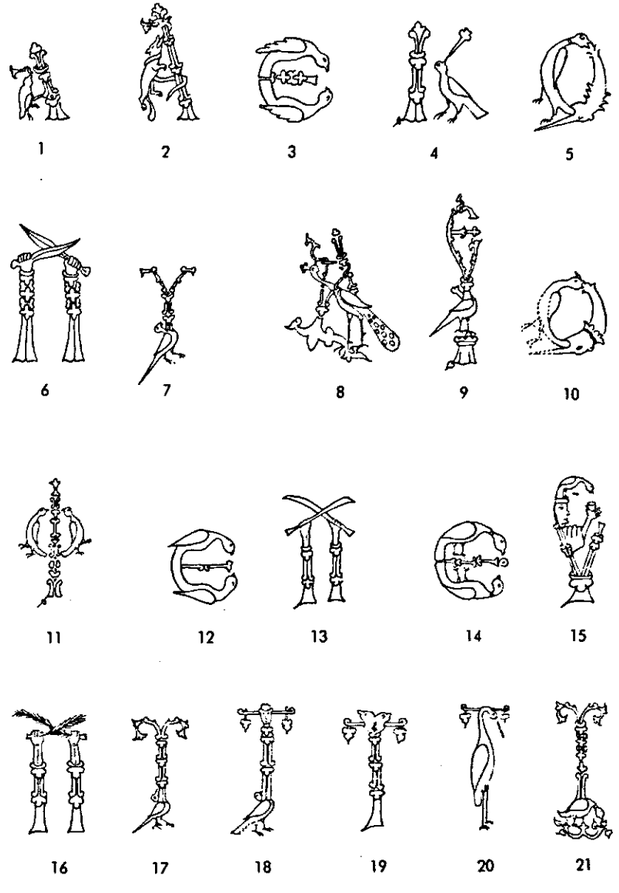
Institut f. Byzantinistik
u. neugriech Philologie der
Universität München

mantle, is almost completely preserved from the time of the original painting. His face, though, may have been slightly retouched. In his outstretched right hand he holds a simple crown with a red stone in the center of the wide band, a cross of five pearls atop, and pearl *prependulia*. The blue segment of heaven surrounding Christ seems to have been repainted in order to cover an earlier rendering of the sun in a lower position and holding up a segment of different design. From faint traces he painted, it appears as if the earlier figure had a strongly curved leg. Thus, the eleventh-century illuminator seems to have changed a true crown to a diadem. With his left hand Christ balances on his leg a codex with gold covers and red spine.

The imperial figures below Christ have been repainted to a considerably greater extent. The original polychrome is lost from all their faces, save a few patches around the child's hairline. The later painter has crudely redrawn the features with heavy black outlines and added some touches of red to the cheeks and lips. He works quickly using neither finding nor underpainting. The emperor has a black moustache and a short black beard and the child long dark braids or tresses framing his face. All three wear red shoes, with those of the emperor and child having been enlarged and stand on gilt platforms. For the emperor and child, the painter [illegible] visible under the reworked image. These dots occur at approximately the level reached by the angel's hand, had it not been hidden—as Spatharakis pointed out[33]—by the elevated profile of the later crown. Yet, as with so many other details of the Psalter miniature, one cannot be certain of the significance of these dots; they might be the remains of the edging of a halo[34].

As in the case of the other two figures, the later painter seems to have repainted only the major portions of the empress' garment and her hair. He painted the garment red, adding a patch of white on the shoulder, and left the earlier *loros* and *thorakion* intact. In her right hand she now holds a scroll-like object from which the paint has flaked. In her other hand is a white cross staff, which, since the greater part of it is obscured by the later repainting of the garment, is probably a hold-over from the eleventh-century portrait. The later painter has colored the empress' hair the same shade of red as her garment. Her crown, which is clearly overlapped by the angel's hand and which in other respects as well seems not to have been reworked, consists of a wide band with pearls surmounted by pearl-decorated pinnacles of triangular shape. The *prependulia*, though, are a later addition; they consist of a complex, multi-tiered arrangement of rows of pearls alternating with red segments.

In sum, the later painter followed the main outlines of the [illegible] garment and [illegible]



C. 1-7 : Barb. gr. 372, fols. 53, 249, 67v, 65v, 137v, 130, 48 ; 8-11 : Jerusalem, Taphou 14, fols. 223v, 6, 307, 218v ; 12, 13 : Lond. Add. Ms 19, 352, fols. 148v, 100 ; 14-21 : Phillipps 7667, fols. 112v, 59, 154v, 3v, 242v, 118v, 123v, 110v (= τῷ).

drawing irrelevant comparisons. In this in- minator could reproduce them without recourse to

mantle, is almost completely preserved from the time of the original painting. His face, though, may have been slightly retouched. In his outstretched right hand he holds a simple crown with a red stone in the center of the wide band, a cross of five pearls atop, and pearl *prependulia*. The blue segment of heaven surrounding Christ seems to have been repainted in order to cover an earlier rendering of the arm in a lower position and holding a crown of different design. From faint traces, like *pentimenti*, it appears as if this earlier crown had a strongly bowed top. Thus, the eleventh-century illuminator seems to have changed a true crown to a diadem. With his left hand Christ balances on his leg a codex with gold covers and red spine.

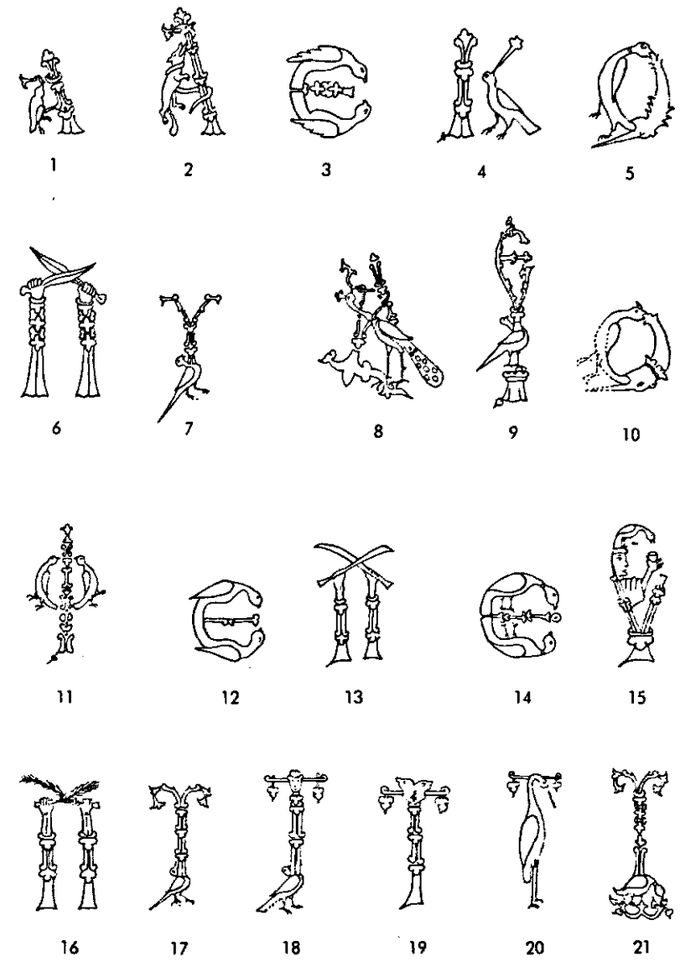
The imperial figures below Christ have been repainted to a considerably greater extent. The original polychrome is lost from all their faces, save a few patches around the child's hairline. The later painter has crudely redrawn the features with heavy black brushstrokes and added some touches of red to the cheeks and lips; he works quickly using neither shading nor underpainting. The emperor has a black moustache and a short black beard, and the child long dark braids or tresses framing his face. All three wear red shoes, with those of the emperor and child having been enlarged, and stand on gilt platforms. For the emperor and child, the painter assumed the outlines of the eleventh-century garments. Both wear the gold *loros* edged with a dark strip containing pearls alternating with segments of red or blue stones; where it turns over the arm, a red lining is revealed. The later painter contented himself with adding a heavy layer of blue to the tunics, though he retained the earlier gold-embroidered hem of the emperor's garment. In his left hand the emperor holds a scarlet *akakia* with six pearls on the end; in the other he supports a *labarum* with gold banner decorated by a pearl border. The child has the *labarum* as well, but in his left hand is a gold-covered codex with red spine. The later painter has gone to some trouble to alter the crowns of the emperor and young co-ruler. Both are of similar design and consist of a narrow gold band with triangular gold pinnacles and a high dome surmounted by a black cross; the *prependulia* of the emperor's crown are double-stranded in red and white dots. The general shape of this later crown type seems close to that of the crown originally held by Christ, not that of the one he now holds forth. But perhaps the crown worn by the eleventh-century emperor also had a curving profile. There is a string of repeating red, white and blue dots forming an arc lower than that of the later crown and barely visible under the reworked image. These dots occur at approximately the level reached by the angel's hand, had it not been hidden—as Spatharakis pointed out[33]—by the elevated profile of the later crown. Yet, as with so many other details of the Psalter miniature, one cannot be certain of the significance of these dots; they might be the remains of the edging of a halo[34].

As in the case of the other two figures, the later painter seems to have recolored only the major portions of the empress' garment and her hair. He painted the garment red, adding a patch of white on the shoulder, and left the earlier *loros* and *thorakion* intact. In her right hand she now holds a scroll-like object from which the paint has flaked. In her other hand is a white cross staff, which, since the greater part of it is obscured by the later repainting of the garment, is probably a hold-over from the eleventh-century portrait. The later painter has colored the empress' hair the same shade of red as her garment. Her crown, which is clearly overlapped by the angel's hand and which in other respects as well seems not to have been reworked, consists of a wide band with pearls surmounted by pearl-decorated pinnacles of triangular shape. The *prependulia*, though, are a later addition; they consist of a complex, multi-tiered arrangement of rows of pearls alternating with red segments.

In sum, the later painter followed the main outlines of the figures, garments and symbols established by the eleventh-century illuminator, but he changed the crowns worn by the males and reworked the faces and hair of all three figures. It can be maintained with assurance that the original portrait contained an emperor, an empress and a child who technically shares in imperial power but who, on account of his diminutive stature, must be a juvenile or perhaps an adolescent. Along with the other prefatory matters discussed, the nature of the physical evidence indicates that a conclusive identification cannot start with this miniature. The only course of investigation remaining is to determine the date of the manuscript from its unrestored miniatures.

*
* *

One perhaps need not call attention to the difference between attributing a manuscript to a century or half century and establishing for it a date as exact as possible within the limits of stylistic analysis. The latter poses a dual problem; it is necessary to know where the work was made before it can be dated. Otherwise, there exists the risk of

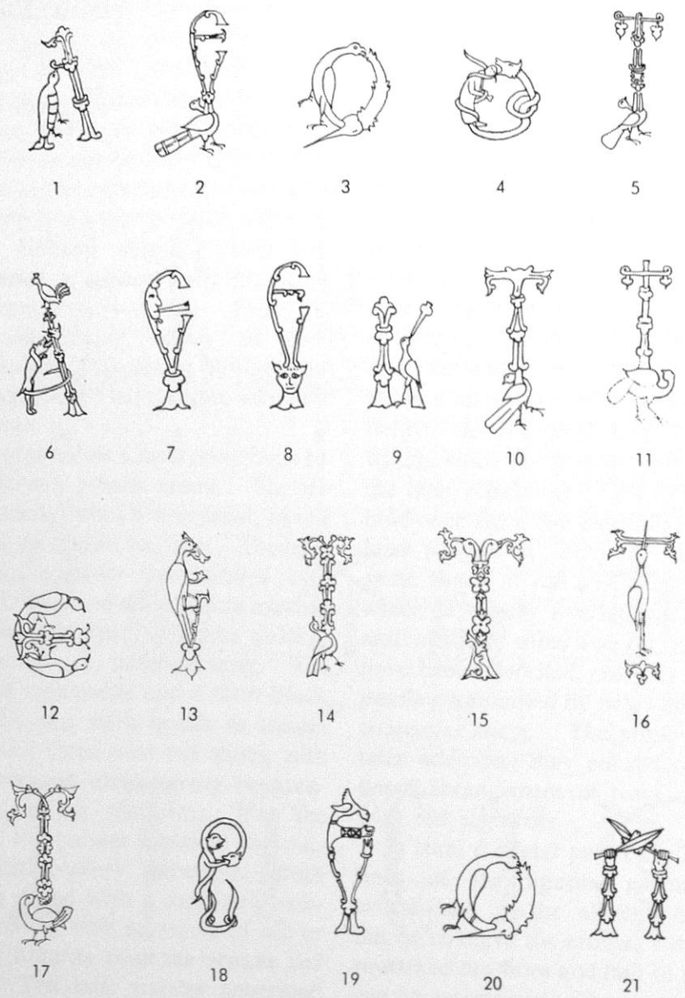


C. 1-7 : Barb. gr. 372, fols. 53, 249, 67v, 65v, 137v, 130, 48; 8-11 : Jerusalem, Taphou 14, fols. 223v, 6, 307, 218v; 12, 13 : Lond. Add. Ms 19, 352, fols. 148v, 100; 14-21 : Phillipps 7667, fols. 112v, 59, 154v, 3v, 242v, 118v, 123v, 110v (= τῷ).

drawing irrelevant comparisons. In this instance, one requires a body of works known to have been made in the same center as the Barberini Psalter. The group must include dated manuscripts to show a course of internal stylistic change that could then be supported on a more general level with other dated works. To identify the body of closely related manuscripts, I propose to use the figural initials. Although untested, the approach is simple; it is based on the assumption that individual centers of manuscript production had repertories of decorative forms from which the scribes and painters habitually drew. Such letters might have been recorded in pattern books or on sheets used in the training of scribes, although doubtless the experienced scribe or illuminator could reproduce them without recourse to aids. It is the conservatism of Byzantines in the face of all formal matters and an as yet unverified concept of workshop or scriptorium practices that suggest the possibility of isolating manuscript groups by means of the decoration. The most serious obstacle to the effective application of this method lies in the transmission of patterns from one group to another[35]; the manuscripts which follow have also been selected on the basis of painting style.

The illuminated manuscripts that form the immediate circle of the Barberini Psalter (Text fig. C, 1-7) according to both ornament and painting style are :

1. Jerusalem, Library of the Greek Ecumenical



D. 1-5 : Mosq. gr. 9, fols. --, 159v, --, 28v, 101 ; 6-11 : Sinai. gr. 500, fols. 5, 25v, 118v, 175, 43v, 77; 12-17 : Bodl. Auct. T. inf. 2.7, fols. 59, 56v, 57v, 65v, 58v, 62v ; 18-21 : Marc. gr. 585, fols. 54v, 1, 102v, 6v.

Patriarchate, cod. Taphou 14 (Text fig. C, 8-11) : Gregory of Nazianzen, Selected sermons[36] ;

2. London, British Library, Add. MS 19352 (Text fig. C, 12, 13) : Psalter, Studios monastery, *anno* 1066[37] ;

3. London, British Library, Loan 36—Phillipps 7667 (Text fig. C, 14-21) : Gospel lectionary (hereafter referred to as the "Phillipps Lectionary")[38] ;

4. Moscow, State Historical Museum, cod 9 (Vlad. 382) (Text fig. D, 1-5) : Metaphrastian menologium, May-August, *anno* 1063[39] ;

5. Mount Sinai, Library of the Monastery of St. Catherine, cod. gr. 500 (Text fig. D, 6-11) : Metaphrastian menologium, November[40] ;

6. Oxford, Bodleian Library, cod. Auct. T. inf. 2.7 (Text fig. D, 12-17) : Gospel lectionary[41] ;

7. Venice, Biblioteca Nazionale di San Marco, cod. gr. 585 (Text fig. D, 18-21) : Metaphrastian menologium, January[42].

To this list may be added two other works painted in a style that clearly relates them to the others : the Gospel lectionary in the Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. gr. 1156[43], and Paris, Bibliothèque Nationale, cod. gr. 74, the Gospel book long understood as a close relative of the Theodore Psalter and part of the eleventh-century production of the Studios monastery[44].

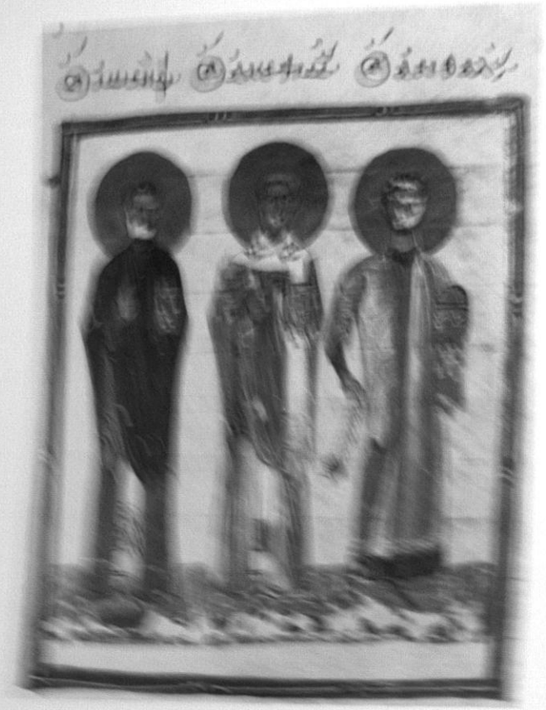
The case for the provenance—that each of works enumerated was made in the Studios scriptorium—rests upon two supports. The first is the unusual *pi* on folio 100 of the Theodore Psalter (Text fig. C, 13)[45]. In both the Theodore and Barberini Psalters (Text fig. C, 6)[46] it occurs as the first letter of the seventy-seventh Psalm, the major

liturgical division in the Psalter. In this context, however, the form of the letter, with its two hands holding crossed palms, has no meaning. Yet the design is so specific that one cannot help but search for the point of invention. In the Gospel lectionary the reading for Palm Sunday (Κυριακὴ τῶν βαΐων or τῆς βαϊοφόρου : Jn. 12 : 1-18, *inc.* πρὸ ἓξ ἡμερῶν...) in the only one begun by a word the first letter of which is a *pi*, and the *pi* on folio 154v of the Phillipps Lectionary is such a letter (Text fig. C, 16)[47]. Devised for a certain word and context, the *pi* with crossed palms came to be used in the scriptorium as simple ornament according to the taste of the scribe or illuminator. The first instance of such a letter cannot have been that in the Phillipps Lectionary, for it surely postdates the Psalters and menologiums which preserve other examples of it.

The second support in the argument for provenance is the *epsilon* on folio 148v of the Theodore Psalter (Text fig. C, 12), but not this letter alone because it is so popular ; instead, it is the appearance of the *epsilon* with birds and the *pi* with palms in the same work. Together they occur in the Barberini Psalter and Phillipps Lectionary (Text fig. C, 3, 14), manuscripts with an extensive selection of decorative initials. The *tau* on folio 3v of the lectionary, showing the letter resting on the shoulder of a bird, is similar to the *upsilon* on folio 48 of the Barberini Psalter (Text fig. C, 7, 17) ; this particular type, though not uncommon, may be used to relate other works of the group, some of which contain significant designs. The *alpha* with snake and dog (?) in the menologium Sinai. gr. 500 occurs again in the Barberini Psalter (Text figs. C, 2 and D, 6) and is related to the *beta* in the Venice Menologium and perhaps also to the *omicron* with dragon and man inscribed "criminal" in the Mosq. gr. 9 (Text fig. D, 4, 18). As an examination of the selected letters will show, there is a distribution of types that serves to bind the various manuscripts on a fundamental level through not only the repetition of identical forms, but also—and perhaps more importantly—through adaptations based on designs familiar to the scribes and illuminators. For example, the type of *epsilon* that is used on folio 59 of the Phillipps Lectionary is surely the basis for the *epsilon* in the Moscow Menologium (Text figs. C, 15 and D, 19), but might also have served as inspiration for the letter on folio 25v of the Sinai. gr. 500 (Text fig. D, 7).

The initials that establish the group offer few accessible clues to the chronology of its members. On this matter one must turn to the richest source of information, the miniatures. The earlier of the dated works is the Moscow Menologium, finished in 1063. Its page layout, particularly that of the first with Metaphrastian text, and style of handwriting are strikingly similar to these same features in the Sinai. gr. 500[48]. In both manuscripts the first miniature is framed by a wide band of ornament which suggests not so much a border as a continuous carpet background incidentally hidden by the rectangular miniature placed over it. Since these opening miniatures are badly flaked, a better starting point for the consideration of painting style is the miniature on folio 25v (fig. 10) of the Sinai Menologium, with portraits of Saints Joseph, Akepsimas and Aeithalos, and that on folio 125v of Moscow, bearing the representation of Saint Procopius (fig. 9). In both manuscripts the illuminators employ the same simple frame and painted ground line ; and in both the figures are tall and thin with small heads. The salient aspect of this style is the flatness of the figures, which, as close examination reveals, is not the result of a clumsy approach—the painters are quite skilled and their work highly refined. In both manuscripts the outlines of the nose, eyes and mouth are simply drawn over the flat tone of the flesh. For most portraits, like that of Procopius, the hairline is close to the brow ridge and the cheeks are dotted

9. Mosq. gr. 9, fol. 72v : St. Procopius.



10. *(p. 46, left). Sinai. gr. 500, fol. 25v : Sts. Joseph, Akepsimas, Aeithalos.*
11. *(p. 46, right). Sinai. gr. 500, fol. 192v : Sts. Victor, Menas, Vicentius.*
12. *(p. 47). Lond. Add. Ms 19,352, fol. 13v : Sts. Theodore, Demetrius, George.*

with color, the latter a common convention in Byzantine painting. In the graphic manner of the other facial features, the illuminators often draw small hooks under the eyes. On occasion, this shorthand is expanded with a touch of shading so as to better indicate the slight sagging of the flesh. In the case of somewhat older individuals, such as Akepsimas in the Sinai Menologium or Joseph in the Nativity of Christ in the Mosq. gr. 9 (fig. 15), the illuminators use fine shading to show the thinness of the cheeks and the prominence of the bones. A similarly subtle brush technique is employed to describe the furrowing of the brow with age; in the portrait of Akepsimas a light tone is carefully brushed over the flesh color, leaving the darker undertone show through wherever there is to be a wrinkle. The treatment of the garments is also close in the two works. For the most part, articulation depends upon long, straight highlights or shadow lines drawn over the base tone of the garment. Occasionally, passages are rendered with finely modulated highlights to suggest clinging cloth or, as on Procopius' cuirass, the subtle contours of a smooth curving surface. Yet never is the range of tonal values sufficiently broad to simulate the appearance of the total volume of the human form.

The similarities apparent in layout and style of painting are enough to support the claim that the Sinai and Moscow menologiums are nearly contemporary products of the same scriptorium. In fact, it has recently been suggested that they were made by the same scribe and illuminator as two volumes of a single ten-volume set[49], a claim that seems not unreasonable. Review of the other dated work, the Theodore Psalter of 1066, further strengthens the attribution to the Studios monastery and deepens the understanding of its style in the decade of the 1060's. A link between the Psalter and the slightly earlier menologiums may be made by a comparison of the representation of Saints Theodore, Demetrius and George in the Psalter with that of Victor, Menas and Vicentius in the Sinai Menologium (figs. 11, 12). Immediatly striking are the long, tapering necks of all six figures. Note as well the continuity in the proportions of head to body. The particular difference that seems to set the style of the Psalter apart from that of the other two manuscripts is the near completeness in application of this particular figure canon; more often, the illuminators of the menologiums depict their subjects with less attenuated, more natural proportions. This difference, though slight, is significant, for it indicates a pattern of change in which the undated Paris. gr. 74 follows the Psalter in time of manufacture[50].

In the illustration of the Paris Gospels, an ascetic ideal is realized to a degree surpassing that of any of the other Studios manuscripts. The figures tend to be even taller and thinner than those in the Theodore Psalter. Heads are perched uncertainly on long thin necks; limbs, wings or pieces of drapery fly outward from the body to fragment the outlines of the tiny brittle figures. The Nativity in the Moscow Menologium may be compared with that illustrating the Gospel of Matthew in the Paris. gr. 74 (figs. 13, 14). In both representations the canon of proportions is similar, as are the facial types : generally flat, often with a continuous brow ridge and the occasional fine shading to express age. Overall, both manuscripts seem marked by a particularly strong linear quality. It is a change in the method of composing that makes the impact of the ascetic style more profound in the Paris Gospels. The figures appear to be dominated by the landscape. They seem insignificant; and because of the small scale, the effect of chrysography in further dematerializing the forms is enhanced even beyond its role in the Theodore Psalter.

Sometime after the manufacture of the Paris. gr. 74, the style of painting in the Studios scriptorium took a somewhat different direction. Evidence of this change is offered by the illustrations in the Jerusalem Gregory, Cod. Taphou 14, which has once before been attributed to the Studios monastery scriptorium[51]. One might compare their respective illustrations of the Nativity (figs. 14, 15). It is clear that in the Jerusalem miniature the figures are not dominated by the landscape, and in some instances just the opposite relationship prevails[52]. This compositional style, though, is only one aspect of the new direction. The figures are differently proportioned from those in the earlier manuscripts. They are considerably less attenuated than those in the Theodore Psalter or Paris Gospels. One can compare the representations of the Virgin in the Nativity scenes (figs. 13-15), or that of the angel announcing the birth to the shepherds at the right of the composition. The shading of the figures in the Jerusalem Gregory is more pronounced than that in any of the other manuscripts so far surveyed. Again, in the angel at the right of the Nativity—whose considerable girth and physical presence are striking—or the angels in the Baptism of Christ miniature (fig. 16), shading along the neck, the side of the face and around the hairline creates an effective illusion of highly three-dimensional form.

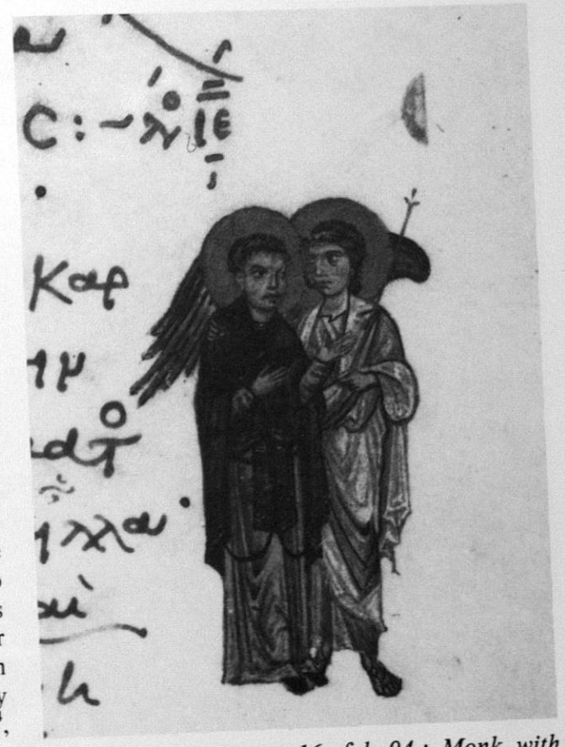
The Baptism miniature in the Jerusalem Gregory offers evidence that the manuscript is later, not earlier, than the others. Reminiscences of the earlier figure canon exist in the slenderness of the nude Christ and the figures' long necks, but the in-

13. (p. 48). Mosq. gr. 9, fol. 159v : Nativity of Christ.
14. (p. 49 left). Paris. gr. 74, fol. 4 : Nativity of Christ.
15. (p. 49 right). Jerusalem, Taphou 14, fol. 81 : Nativity of Christ.

16. Jerusalem, Taphou 14, fol. 173 : Baptism of Christ.
17. Vat. gr. 1156, fol. 141v : St. Mark.

creased bulk of John and the angels and their domination of the picture space indicate that the proportions of Christ are little more than the vestige of a strong tradition of representation. Drapery in the Jerusalem Gregory is linear in treatment, but with certain significant differences from the earlier manner. The folds are clustered to frame areas subtly painted with curving highlights that describe the fully-rounded volumes. The figures are energetic, though not frantic, and the drapery serves to call attention to the physical form that endows it with movement. That the stylistic shift detected in this manuscript is neither eccentric nor momentary is demonstrated by the Gospel lectionary in the Vatican, Cod. gr. 1156; its narrative scenes and portraits bear a marked similarity of style to the miniatures in the gregory manuscript. The proportions of the figures in the illumination on folio 248v of the lectionary are hardly attenuated[53]; if anything, they appear to border on the stocky. Shading around the faces is pronounced, as is that of the drapery in a number of miniatures. The Evangelist portraits, which in the Paris Gospels are small and overwhelmed by the ornament of the headpieces framing them[54], are monumental full-page miniatures in the lectionary. That of Mark on folio 141v (fig. 17)—modeled by a strong play of light and shadow as well as by lines of chrysography—radiates a kind of energy that contributes to the figure's presence and monumentality.

Although the two dated manuscripts anchor the early end of the development, they are of no help in predicting a rate of change that would secure the later works. Setting a date for the Jerusalem Gregory and Vatican Lectionary, and thereby confirming their later time of manufacture, requires that one turn to other dated manuscripts, and ones for which an origin in the Studios scriptorium probably cannot be claimed. In order to establish as reliable a date, as possible, I have chosen two works that, at first glance, seem to offer few points of comparison; they are Princeton, University Library, MS Garrett 16, dated 1081 (fig. 18)[55], and Washington, Dumbarton Oaks Collection, MS 3, dated around 1084 by the Paschal tables (fig. 19)[56]. By selecting works so dissimilar one is forced to concentrate on the abstract elements of style that typify mainstream Constantinopolitan illumination of the moment. In all four manuscripts the proportions of the figures seem approximately normal, certainly not attenuated. All four show definite signs of their illuminators' interest in integrating the figures into a landscape or shallow space before an architectural backdrop[57], perhaps as a control on figure scale or as an indication of spatial relationships. And in all four works pro-



18. Princeton, Garrett 16, fol. 94 : Monk with Angel.

nounced shading appears on both the faces and the drapery. The subtlety of modeling in the Dumbarton Oaks Psalter-New Testament possibly surpasses that in the other three manuscripts, but, as a comparison between its miniatures and ones in the Jerusalem Gregory or Vatican Lectionary shows, both general and specific similarities permit the dating of the two Studios manuscripts to the period around the 1080's.

From the list of ten works that form the survey, two remain. The menologium in Venice, Cod. Marc. gr. 585, has a style of handwriting like that of the two earlier examples at Moscow and Mt. Sinai. Nonetheless, the figure style, as, for example, in the portrait of Saint Peter on folio 102v (fig. 20), suggests a date somewhere between those of the Paris Gospels and Jerusalem Gregory. Not only does the illuminator attempt to create the illusion of plasticity by fine shading of the Saint's face and garments, he also adds the occasionally striking detail, like the sculptural detailing of the figure's hair. Yet the level of achievement seems not quite comparable to that in the Gregory manuscript. The other remaining manuscript is the Oxford Lectionary, Cod. Auct. T. inf. 2.7; its miniatures are painted in a manner different from those of all the works cited—and one

19. Washington, Dumbarton Oaks cod. 3, fol. 80v : Canticle of the Virgin.

20. Marc. gr. 585, fol. 102v : St. Peter.

21. Oxford, Bodleian Lib., cod. Auct. T. inf. 2.7, fol. 205v : St. Mark.

which makes it a useful terminus for the group.

The Evangelist portraits in the Oxford Lectionary are all full-page miniatures painted by the same hand[58]. They, like that of Mark on folio 205v (fig. 21), are executed in a painstakingly precise technique based on modulated tones and fine lines which evoke the subtle play of light on a curving surface. Observe the fineness of this style by contrasting the Mark portrait with a miniature in any of the other manuscripts. The illuminator takes pleasure in patiently modeling the complex pattern of the garment and recording the topography of the Evangelist's face. Yet despite the attention to modeling and suppression of line, the figure is quite flat in overall form. This lack of plasticity is an important trait, noted by L. Nees, of the Harvard Psalter (University Library, Cod. gr. 3), dated around 1105 by Paschal tables[59]; although some of the other manuscripts which he has convincingly grouped around the Psalter do show a kind of insistent linearity reminiscent of the style of the later eleventh century. The general similarities with the Harvard Psalter itself, though, serve to suggest that the period for further investigation into the date of the Oxford Lectionary lies in the twelfth century. Some of the closest parallels for the style of the Oxford miniatures are found in the portraits of another undated lectionary : New York, Pierpont Morgan Library, Cod. M 692[60]. In this manuscript as well, the full-page portraits are painted with delicacy and care, yet give an impression of flatness. Although the Morgan Lectionary is not dated, the work of one of its illuminators may betray the influence of the Kokkinobaphos Master[61]; if so, it would indicate a time of manufacture in the second quarter of the twelfth century. One is, I believe, safe in placing the Oxford Lectionary at the end of the series, sometime in the first half of the twelfth century.

The unrestored miniatures in the Barberini Psalter bear witness to the Studios tradition of bookpainting in the second half of the eleventh century (figs. 22, 24, 25)[62]. Figures tend to be tall and thin and the crests of drapery folds are often marked by gold lines. Within the limits established by the strengths of this tradition, certain matters, like the proportions of Christ in the miniatures on folios 27v and 49v (figs. 22, 25), compare better with those of figures in the Jerusalem Gregory and Vatican Lectionary than with those of works closer to the middle of the century, such as the Sinai Menologium or Theodore Psalter. The representation of Christ on folio 49v demonstrates the illuminator's concern for a naturalistic figure canon; Christ's neck is not disturbingly attenuated and the parts of his body seem in proper balance with one another. The head of the Patriarch Nicephorus (fig. 24) is somewhat small in relation to his body, but similarly proportioned figures can also be found in the Jerusalem Gregory[63]. In the miniature of Christ standing by the tomb (fig. 25), the far side of the

22. Barb. gr. 372, fol. 27v : Ascension of Christ.

23. Lond. Add. Ms 19,352, fol. 16v : Ascension of Christ.

face is painted in an obviously deeper tone than that of the near side and the effect achieved through fairly dark, cool tones is almost one of swarthiness. In the illustration to Psalm 18:11 (fig. 22), the major volumes of Christ's body, particularly those of the lower half are carefully

fully descriptive manner employed in the Oxford Lectionary; and for this reason, in addition to the simple fact that the Barberini miniatures seem more lively and energetic, like those in the Vatican Lectionary, it is unlikely that the Psalter could be

22. *Barb. gr. 372, fol. 27v : Ascension of Christ.*

23. *Lond. Add. Ms 19,352, fol. 16v : Ascension of Christ.*

face is painted in an obviously deeper tone than that of the near side and the effect achieved through fairly dark, cool tones is almost one of swarthiness. In the illustration to Barberini 372, fol. 27v, the Ascension of Christ, the Virgin and the Apostles are represented in a fully descriptive manner employed in the Oxford Lectionary; and for this reason, in addition to the simple fact that the Barberini miniatures seem

22. *Barb. gr. 372, fol. 27v : Ascension of Christ.*

23. *Lond. Add. Ms 19,352, fol. 16v : Ascension of Christ.*

face is painted in an obviously deeper tone than that of the near side and the effect achieved through fairly dark, cool tones is almost one of swarthiness. In the illustration to Psalm 18:11 (fig. 22), the major volumes of Christ's body, particularly those of the lower half, are carefully evoked through a range of light and dark shades. In addition, the illuminator clusters the folds, thereby suggesting broad and descriptive curving surfaces. The comparable scene in the Theodore Psalter (fig. 23) demonstrates just how far removed the Barberini illuminator is from the style of flat figures with surfaces enlivened by a loose network of fine lines. In his use of clusters of highlights the illuminator of the Barberini Psalter often realizes the potential of this device to an extent even greater than that evident in the Jerusalem Gregory. This is particularly true of the miniature on folio 27v of the Psalter (fig. 22). Yet the illuminator never practices the carefully descriptive manner employed in the Oxford Lectionary; and for this reason, in addition to the simple fact that the Barberini miniatures seem more lively and energetic, like those in the Vatican Lectionary, it is unlikely that the Psalter could be as late as the twelfth century. The date of execution is most probably in the last decades of the eleventh century.

The date generated from style can be limited by the identities of the figures represented in the portrait miniature. Bonicatti's proposal, John II Comnenus and his family, must be abandoned because it is based on an erroneous supposition (viz., that the paint layer of the faces is eleventh-century) and because it entails far too late a time of manufacture. Spatharakis' identification as Constantine X Ducas and members of his family is certainly too early; for the proposal, Spatharakis' only substantive argument is actually a rather vague and arguable notion of progression in pic-

24. *Barb. gr. 372, fol. 43v : Nicephorus, patriarch of Constantinople.*

ture cycles. What remains is the original identification made by de Jerphanion and De Wald: Alexius Comnenus, John and Irene. Born in 1088[64] as the third child and first son of Alexius and Irene, John is generally considered to have been proclaimed *basileus* in 1092[65] and to have acted as co-emperor until his father's death in 1118. Thus, John would appear in a portrait like that of the Barberini Psalter from the age of around four to thirty. That he is shown so small, certainly as a minor[66], indicates a date of portrayal closer to the earlier limit, sometime in the 1090s. The accord between this date and that estimated on the basis of the style of painting confirms the identification.

The attribution of the Barberini Psalter to the Studios scriptorium is, I believe, secure, and the agreement of the historical record and stylistic model a happy coincidence. In the case of the Psalter one enjoys the rare luxury of additional confirmation for the date. The Barberinianus is a most unusual manuscript, so unusual, in fact, that it is necessary to question the Emperor's motive for the commission. The final deliberation is intended to exploit the nature of the cycle as corroboration for the date and provenance.

* * *

The advances made in establishing the date, place of origin and purpose of Marginal Psalters[67] have mainly involved discussion of the archetype (presumably lost) and those early copies whose existence may be explained by the need to continue a propaganda campaign against unreconstructed iconoclasts[68] and perhaps, as I. Ševčenko has argued[69], a desire to restore the image of the patriarchate in the generations following the triumph of Orthodoxy. Even the tenth-century Paris. gr. 20[70], however, shows, in the abbreviation of its cycle, that the passage of time has obscured the original message. The so-called *irruption des saints*[71] in the eleventh-century Marginal Psalters is little more than indication of an effort to enrich the cycle in a meaningful way some two hundred years after the end of Iconoclasm[72]. A. Cutler has observed that the Marginal Psalter in Baltimore (Walters Art Gallery, Cod. W 733), which he redates to the early fourteenth century, contains no scenes relating to anti-iconoclastic polemics[73]. One might try to dismiss or ignore the Theodore Psalter as an antiquarian curiosity with a thin overlay of less topical imagery, but the Barberini is a later work in which the original message remains relatively undiluted. There was a particular motive for commissioning the Barberini Psalter and it arose out of the controversy surrounding Alexius' alienation of ecclesiastical property. The general outlines of this affair[74] will be summarized here in two parts: first, the known or plausible dates of the major events defining the period when this matter was of some concern to Alexius and, second, several of the arguments formulated by those on either side of the issue.

The roots of the controversy go back to the first year of Alexius' reign, when, on 17 June 1081, a scant two months after the Emperor's accession, Robert Guiscard laid siege to the city of Dyrrachium. After an initial victory at sea achieved only through the intervention of the Venetian fleet, the Emperor received a group of Venetian ambassadors and presented them with a sum of money for the doge and his magistrates (Alexiad, 4.2.6)[75]. This money was apparently the last in the treasury. After the disastrous battle of 18 October 1081, Alexius withdrew to Deavolis and then Thessalonika to regroup his army and contract the services of a mercenary force; from Thessalonika he wrote to Constantinople requesting funds, but, as Anna Comnena reports (Alexiad, 5.1.4)[76], there were none left. The Sebastocrator Isaac and Anna Dalassena both gave personal items to the mint, Irene donated the remainder of her legacy and supporters were urged to contribute to the war effort. The situation was surely desperate when Isaac, after searching canon and civil law, went to address the Patriarch Eustratius and members of the Synod. Possibly in a retrospective attempt to portray the church leaders as insensitive to the needs of the Empire, Anna claims (Alexiad, 5.2.3)[77] that Isaac's appearance in St. Sophia caused astonishment, even though he had himself convened the meeting. She further mentions (Alexiad, 5.2.4)[78] that only one member of the Synod, a certain Metaxas[79], objected to the Sebastocrator's request for surplus church property; thus, the majority presumably acceded to the demand and in late 1081 or early 1082 confiscation began. For the most part, the property secularized consisted of liturgical implements that could readily be converted into coinage—with directness, John V Oxites speaks of vessels turned into nomismata[80].

There may have been only one vocal dissenter at the meeting in St. Sophia, but soon after there arose strong opposition led by Leo, bishop of Chalcedon. That serious pressure was being brought to bear on the Emperor is confirmed by the *chrysobull* of August 1082 in which Alexius in effect apologized for the alienations, vowed never again to lay hands on church property and promised restitution for the articles taken[81]. But the

situation of the Empire was not to be rapidly ameliorated, nor the restitution to be soon forthcoming. In fact, a continuing need to supply the mint led to additional confiscations in about 1087[82] and possibly February or March 1091[83]. As head of the opposition, Leo pressed the case with vigor. He was the subject of synods in November and December 1085 and January 1086[84]; his deposition followed the latter and eventually he was forced into exile at Sozopolis[85]. It is certain that Leo's removal from Constantinople did not end the Emperor's concern with him or this affair[86]. The latest date for an official action is that of the synod held in the Blachernae palace sometime in late 1094 or 1095[87]. The dates of the events of this controversy, therefore, overlap those proposed for the manufacture of the Barberini Psalter; more precisely, the climax and denouement of the affair coincide with the estimated date of the manuscript.

The arguments adduced by the Emperor's opponents in this matter are not limited to a single theme. John V Oxites draws a causal relationship between the troubles that had befallen the Empire during Alexius' reign and his usurpation of the throne, policy of confiscatory taxation, alienation of ecclesiastical property and brutalization of churchmen[88]. At one point, he terms some of these actions—exactly which he does not specify—"unlawful," although he later demurs from a full consideration of whether they are "just or injust." To him, the only salvation from imminent catastrophe is for the Emperor to repent of his past actions and throw himself on God's mercy. Leo of Chalcedon, on the other hand, attempted to formulate legal and theological arguments to block the secularizations. By 1085 it was the Emperor's apparent wish that Leo make a public display of reconciliation by celebrating the liturgy in St. Sophia with the Patriarch Nicholas, but Leo refused until the name of Eustratius, during whose patriarchate (1081-1084) the first alienations had taken place, had been expunged from the diptychs[89]. Clearly, Alexius was in the position to force the Bishop's hand; he demanded to know the grounds on which the name of Eustratius should be removed from the prayers. Leo's charge was that in permitting the secularization of church property for profane purposes, the former patriarch was guilty of impiety. He was forced, however, to withdraw the allegation, and, unwilling to be reconciled, was deposed.

Among the objects alienated, many certainly bore the images of Christ, the Virgin and saints. Perhaps the most stunning confiscation—judging from the prominence given it in the literary

25. Barb. gr. 372, fol. 49v : Christ at the Tomb.

testimony—was that of the panels (?) from the doors of St. Mary in the Chalkoprateia[90]. One can imagine the impact, whether witnessed or evoked through heated discussion, of the Emperor's men prying gold and silver plaques with scenes of the twelve feasts from one of the premiere churches of the city. It is not surprising, therefore, that another of the grounds for opposition chosen by Leo, and perhaps that with the strongest popular appeal, was the destruction of holy images[91]. In her summary treatment of this affair, Anna Comnena (Alexiad, 5.2.5-6)[92] mentions only the issue of worship accorded sacred images as being the point of contention. What she alludes to is made explicit in Nicetas Choniates' recollection (*Thes. orth.* 23)[93] of Leo's view of the melting of the panels from St. Mary's as "iconoclasm." The exact events of the eighth and ninth centuries could scarcely have been clear in the minds of the eleventh-century Byzantine

citizenry; nonetheless, the word "iconoclasm" may well have retained some emotive force. Certainly, the problem facing the opposition lay in the formulation of arguments based on absolutes. As for legal grounds, Alexius could cite statues in both canon and civil law; and the question of the justice or injustice of the official actions allowed both sides ample room for argument. The case for the destruction of images, though, held more promise for the opposition since it [illegible] an fundamental truth.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

and he who worships the image worships the hypostasis of him who is therein represented. It is clear from what has been set down, proclaimed and examined by those who have come before us, that from icons and in icons the truth is honored and worshipped. [Alexius begins the discussion by asking the assembled if the concur :] All agreed with one voice that they so believed and so proclaimed. The Emperor said, "Glory to the holy God;" then he asked : "Do you believe the worship of the image of our Lord and God and Savior Jesus Christ is relative or absolute?" All responded : "We worship it relatively, as the image of our Lord and God and Savior Jesus Christ; anathema to those who do not worship it in this manner."

[illegible]

Leo continues his argument making a distinction between the worship of the image of Christ and those of the Virgin, angels and saints, but the parallelism of the two passages leads to the heart of the matter. The precedents for such discussions were perforce the anti-iconoclastic councils, and their acts and canons established the course for any further considerations of image worship. Within this framework Leo is led by his convictions into committing a serious theological error : he advocates the absolute worship of the representation of Christ so as to extend veneration, relative worship, to the materials of which it

is made. His conviction, one might reasonably surmise, is simply that it is wrong to destroy a religious depiction, that it is a sacrilege and defilement—but these are judgments which do not fit into the Byzantine theory of images[99]. If this is taken as the basis from which Leo proceeded, it should not be surprising to find a sometime ally, Basil Euchaites, invoking the sixty-eighth canon of the Council in Trullo (692) which forbade the destruction or reuse for secular purposes of the materials of superannuated sacred books[100]. Commissioned sometime after 1092, probably around the middle of the decade, the Barberini Psalter was Alexius Comnenus' response to charges of iconoclasm. It is an affirmation of the Emperor's orthodox position on the worship of images.

*
* *

Those aspects of Byzantine society that gave rise to the Iconoclastic Controversy continued to exercise a strict control over the invention and use of figural representations in the years following 843. The motivation behind a transcendental view of the image failed to encourage an active interest in the depiction of contemporary events. Works such as the Madrid Scylitzes or monumental ones known only through the literary testimony[101] are of great rarity. The use of religious subjects to comment on current events is likewise unnatural to Byzantine art. Manuscripts, it might be argued, are not an ideal means of influencing public opinion—an observation seriously flawed by its avoidance of the issue of the nature and size of the audience in cases such as that of the Barberini Psalter. Yet even outside book painting, the monuments in which events are recorded or through which a patron makes a specific political or ecclesiastical statement are easily numbered; the saints represented in the patriarchal annex to St. Sophia, Istanbul[102], or those in the apse of St. Sophia at Ochrid[103] are two of the unusual examples that come to mind. In addition, R. Jenkins once argued, simply from the choice of scenes depicted, that a metalwork cross in the Dumbarton Oaks Collection must be recognized as a commission of the Patriarch Michael Cerularius[104]. The subjects and their compositions can be readily found in other works of art[105]; it is in their juxtaposition that Jenkins discovered the political message of the cross. Yet owing to the fundamental nature of Byzantine art, his arguments must remain inconclusive. They may even seem somewhat contrived.

The arguments for a particular purpose served by the Barberini Psalter might also appear to be strained, especially in light of the manuscript's actual pictorial contents. Historiographic considerations, though, intrude. The Marginal Psalters have for so long been the center of scholarly discussion that it is easy to loose sight of their rarity: when measured against the total output of illustrated Psalters in Byzantium, they are numerically insignificant[106]. An understanding of the Barberinianus likewise depends upon how one views the Theodore Psalter. There is reason to believe that the London manuscript also represents a special commission. It was made in and for the Studios monastery, specifically for its abbot Michael and perhaps to commemorate his appointment as head of the monastery which played so great a role in the Iconoclastic Controversy[107]. When compared with the cycles in the related Chludov and Barberini Psalters, that of the Theodore can be shown to have been expanded with material that serves just these purposes. The point of the Barberini commission had little to do with scenes of investiture or the various saints added to the Theodore Psalter cycle. In her study of the London Psalter, Der Nersessian notes that the selection of Odes differs significantly in the two manuscripts[108]. This fact is hardly surprising. It can be assumed that the Emperor would not have the manuscript made in and donated to the same institution, though we may never know who the intended recipient was. The scribe and illuminator adjusted the contents, both textual and pictorial, to fit a particular set of requirements.

In the Barberini Psalter, those miniatures in which iconoclasts deface images or ones in which they are shown in utter defeat are, strictly speaking, irrelevant to the problem of the later eleventh century. For Alexius Comnenus the inaccuracies in the cycle must have been counterbalanced by the availability of an exemplar in a place where it could easily be replicated and, more importantly, by the weight of a tradition of the only illustrated manuscript to have dealt polemically with orthodox image worship. In a world in which experience was shaped by biblical precedents, the appropriateness of Alexius' choice is suggested by Anna Comnena's (Alexiad, 6.3.4)[109] stressing of the parallel between David's appropriating for soldiers bread reserved for the priests and her father's actions in alienating church property for the army and, ultimately, for the sake of the Empire. By the time of the 1090's Alexius was no longer issuing conciliatory *chrysobulls;* much like the ninth-century iconodules in the manuscript, he was on

the offensive. It was at this time that relative peace was ensured along the borders, that the reform of the currency was undertaken and, finally, that a male heir to the throne allowed the Emperor [illegible] the dynastic succession. As with the later [illegible] of Euthymios Zigabenos[10], [illegible] Alexios' [illegible].

[illegible] with his commission to the Studios monastery he likely approached an institution well known for its production of high quality books. The idea that the scriptorium played a role in Middle Byzantine manuscript production is scarcely new[11]. Yet the works chosen for the sake of examining a case for the Barberini Psalter deserve final comment from the standpoint of what they might tell us about the manufacture of illustrated books at the Studios. Like the Theodore Psalter, some of the manuscripts may have been made for in-house use, but the majority surely were not. The list of works contains three illustrated volumes of the Metaphrastic menologium (possibly belonging to only two separate sets) and one copy of the selected homilies of Gregory of Nazianzen—both texts which seem to have been in considerable demand in the period of roughly 1050-1150[12]. The list also contains no fewer than three Gospel lectionaries, a highly revealing fact since this is not a book for personal use. The lectionary was the last text to be converted from the uncial to the minuscule hand and the transition seems to have begun in earnest in the period around the last quarter of the eleventh century. Whether by a kind of fashion or by actual need, these are highly popular books which a wealthy patron might commission for donation to a church or monastery. Intriguingly, the Theodore Psalter is the one manuscript in which pictorial content suggesting the Studios monastery is coupled with a subscription explicitly stating where, when, by whom and for whom it was made. It is possible that covers of some of the other books once contained much of this kind of information[13] but nonetheless significant that the scribe takes care to record or commemorate the circumstances of manufacture in this one volume. The absence of such information in the others may signify that when working for the trade, the relationship between copyist and patron was considered a business one irrelevant to the actual purpose of the book. Alone the list seems to me to imply a flourishing scriptorium. Additions and revisions will surely be made, but the critical importance of the center for the history of illuminated manuscripts seems secure. When in 1966 K. Weitzmann traced the history of eleventh-century Byzantine illumination[14*], he cited many of the works which I have here tried to show are specifically Studite productions—these manuscripts define for us the course of mainstream painting in this period. How accurate this perception may be is reflected in the fact that during one of the most intensely creative times in Constantinopolitan art, the emperor turned not to a hypothetical imperial scriptorium but to a particular monastery for the execution of an important commission. As a manuscript that can be surely dated between 1092 and 1118—and with some certainty in the 1090's, perhaps around 1095—the Barberini Psalter is a significant work in the history of illumination in the Studios monastery.

I.C. ANDERSON

DESCRIPTION

275 fols. measuring 19.1 × 25.2 cm.; text fig. 8 shows a typical leaf with 20 lines of text within a block measuring 79 × 133 mm. Contents: fols. 1-4, gathering added later for the sake of the poem on fol. 4v (fig. 1, transcribed below, p. 62), but with entries of an even later date now on fols. 1-4: fol. 1, two notations of ownership in different hands, first, ἐτοῦτο τῷ τίμιον (καὶ) ἅγιον ψαλτήριον | ἐστὶ τοῦ εὐγενῆ ἄρχων κὺρ Σκαρλά | του τοῦ ἐπίκλη Μάτζα Θετταλείας | πάσης (καὶ) Ἑλλάδος· (καὶ) εἰς τοινος χεῖρας | ἔλθεῖ ὡ εἰς ναῶν ἀναγηνόσκοντας αὐτῶ | νὰ παρακαλοῦσ(ιν) τὸν Θ(εὸ)ν διὰ τ(ὴν) Σωτηρί(αν) | τοῦ καθὸς εἶναι τὸ πρέπον δι᾽ὅτι ἐστὶ | καλῶς χριστιανὸς (καὶ) εὐλαβεῖς εἰς τὸ αὐτῶ ἄξ | ιον κ(αὶ) πολύτιμον βιβλί(ον) οχι ἕτερον. | ταίλος (καὶ) τῷ Θ(ε)ῷ χάρις. ἀμήν. ἀμ(ήν) and, second, Φραγγιόκῳ Βωνκομπάγνῳ τω ἐκ Βω<λ>ωνίας | καρδινάλει αἰδεσμιωτάτῳ, Νεαπολέως προέ | δρω ἀξιωτάτω, δῶρον ὁ ἐκ θετταλείας Σκαρ | λάτος ὁ Ματζας ἔτει Σ(ωτη)ρίω αχκη. βοηδρο | μιῶνος εκ φθίνοντος. fol. 1v-2, the Gospel lectionary reading for Thursday of the week after Easter (Jn. 5 : 24-30); fols. 2v-3, Jn. 1 : 1-4a; fols. 3v-4, Jn. 1 : 1-17, in a fine late hand with polychromed initial *epsilon*. Fol. 5, imperial portrait (fig. 2); fol. 5v, author portrait (H. Kessler*, *op. cit.*, fig. 154). Fols. 6-129v, Psalms I-LXXVI, headpiece on fol. 6. Fols. 130-247, Psalms LXXVII-CL, headpieces on fol. 130 (I. Spatharakis*, *Corpus...*, fig. 547). Fol. 247v, two Psalter colophons: written in gold in text block, ψαλτήριον | ψαλμοὶ ρ̄ν. | καθίσματ(α) κ̄. | δόξαι ξ̄. | στίχοι δωρζ̄ · | τέλος σὺν Θ(ε)ῷ τοῦ ψαλτῆρο(ς) and, in carmine in the illustration space, the seven line poem beginning ὅρα. θεατά. τὴν ὁρωμένην θέαν (J. Pitra, *Analecta sacra spicilegio solesmensi*, II, Tivoli, 1884, p. 441). Fol. 248, Psalm CLI. Fol. 249, Moses Ode I (Exodus); fol. 251, Moses Ode II (Deuteronomy); fol. 256, Ode of Hannah; fol. 257v, Habakkuk Ode; fol. 259v, Isaiah Ode; fol. 261, Jonah Ode; fol. 261v, Prayer of the Three Holy Children (Dan. 3 : 26-51); fol. 264, Hymn of the Three Holy Children (Dan. 3 : 52-56); fol. 265, Ode of the Three Holy Children (Dan. 3 : 57, 58, 60-66, 71, 72, 69, 73-76, 78, 77, 79-88, and Apostles, prophets and martyrs, Father, Son and Holy Spirit); fol. 266, Magnificat; fol. 266v, Ode of Zachariah; fol. 267v, Hezekiah Ode; fol. 268v, Manasseh Ode; fol. 270v, Morning Hymn; fol. 271v, Ode of Symeon. Fols. 272-273, gathering added later; contents: fol. 272-272v, a passage from the *Pentekostarion*, *inc.* παράδοξα σήμερον <ε>ἶδον τὰ ἔθνα..., *des.* εἰς νομὰς χαρισμάτων (Pentekostarion. Rome 1883, 404-405); fols. 272v-273, Gregory of Nazianzen, *In Pentecosten* (Orat. XLI), § 9, *inc.* τὸ Πν(εῦμ)α τὸ ἅγιον ἦν μὲν... (the ending from my notes ...τὰς ψυχὰς ἡμῶν, does not accord with the passage as printed in *PG*, 36, 441A); fol. 273, Leo the Wise, Idiomelon, *inc.* δεῦτε λαοί, τὴν τρισυπόστατον δεότητα..., *des.* ἐν υἱῷ ἀναπαθόμενον τριὰς ἁγίας (*Anthologia graeca carminum christianorum*, eds. W. Christ and M. Paranikas, Leipzig, 1871, p. 109).

NOTES AND REMARKS ON PROVENANCE

It seems certain that the purpose of the Barberini Psalter would not have been served by donation to the Studios monastery or retention in the imperial library; a third party must be sought. Unfortunately, as with the provenance of many other medieval works of art, a satisfactory and complete history of the Psalter may be forever outside our reach. I here present a dossier of the evidence along with critical comments.

In 1902 the Vatican acquired the manuscript as part of the Barberini Library, founded by the seventeenth-century collector, Cardinal Francesco Barberini (1597-1679) (S. De Ricci, "Liste sommaire des manuscrits grecs de la Biblioteca Barberina," *Revue des bibliothèques*, 17, [1907], p. 110; P. Canart and V. Peri*, *op. cit.*, p. 147). The Psalter—which bears on the first flyleaf the Barberini inventory number, 217, and the Pieralisi signature number, III.91—probably entered the collection as a gift made directly to Francesco, or as a purchase from Francesco Boncampagni, cardinal of Naples. The exchange must have taken place sometime between 1628, the date when Boncampagni acquired the manuscript, and 1641, the year he died leaving his own library to the Gregorian College, Rome (E. Vogel, "Über einige frühere italienische Bibliotheken," *Serapeum*, 2 [1841], p. 322.

Francesco Boncampagni (1596-1641), of an illustrious Bolognese family, was educated in the law, became a cardinal in 1621 and archbishop of Naples in 1626 (P. Litta, *Famiglie celebri italiane*, III, Milan, 1820-56, unpag.; L. Pastor, *The History of the Popes*, XXVII, ed. and trans. E. Graf, London, 1938, p. 87-88). How active a concern he had for Eastern affairs is difficult to say. Neophytos of Rhodes dedicated to him two separate works in 1633 and 1636, but the text of one dedication suggests that is was Boncampagni's papal relations that appealed to its author (E. Legrand, *Bibliographie hellénique*, I, Paris, 1894, p. 295-277 [it. 202] and 339 [it. 251]). In 1628, Francesco received the Psalter from one Skarlatos Matzas; two entries on fol. 1 attest to the ownership and donation: the first,

> This honorable and holy Psalter belongs to *kyr* Skarlatos, surnamed Matzas, the noble archon of Thessaly and all of Greece; and if it comes into the hands of anyone who reads it in church, let him to whom came this worthy and valuable book, not another, call upon God for his [Matzas'] salvation, as is just because he is a good and pious Christian.

and the second,

> Skarlatos Matzas of Thessaly [presented this] gift to his most holy reverence Francesco Boncampagni of Bologna, cardinal and most worthy archbishop of Naples, at the end of August 1628 A.D.

Matzas' title suggests a high clerical position. N. Beēs (Τὰ χειρόγραφα τῶν Μετεώρων, Athens, 1967, p. 24, 75, 139-140) records three late or post-Byzantine manuscript donations to the Meteora monastery; two are by Joasaph, metropolitan of Larissa and exarch of Thessaly II and all Greece and another by Jeremiah, who uses the same title as Joasaph. Exactly what the connection between Boncampagni and Matzas was, or how Matzas obtained the manuscript are unknown to me. The remaining evidence for provenance is far less explicit; it is the restoration of the miniature cycle, the alteration of imperial portraits and the poem on fol. 4v.

The complete restoration of the miniature cycle was a major undertaking by a single painter. With black ink and an exceptionally coarse instrument, the restorer boldly outlined the faces and added a few marks to indicate figures' features (good specimins of the restorer's work appear in A. Grabar, *L'art de la fin de l'Antiquité*, *op. cit.*, III, pls. 12b and 13b, mistakenly identified in the legends as illustrations of Paris. gr. 74). The pigments of the figures' garments, although inexpertly laid down in heavy and generally unarticulated layers, comprise the usual colors of the medieval palette; therefore, the restorer, even if untrained, did have access to professional materials. His style, though, is so crude as to be virtually undatable.

Faced by the changes that the restorer made in the portrait miniature (Fig. 2 and above p. 42), one anticipates surer ground, for they offer the apparent promise of historical specificity. The restorer chose not to alter the shape of the woman's crown and, given the slight degree of change in such regalia over the course of the Middle and late Byzantine periods, this seems not to be a glaring oversight. The *prependulia* he repainted to represent a kind that is strikingly similar to that of the Palermo Crown, discovered with the mortal remains of Constance of Aragon († 1222), wife of Frederic II (J. Deér, *Der Kaiserornat Friedrichs II.*, Bern, 1952, p. 11 and *passim*; E. Piltz*, *op. cit.*, p. 65-66, figs. 129a, b). From this similarity may be developed the hypothesis that the restoration of the manuscript was accomplished no earlier than the turn of, or the first quarter of, the thirteenth century. This seems acceptable since, first, other similarities exist between the regalia of the Byzantine and Hohenstaufen courts (see J. Deér*, *op. cit.*) and, second, no earlier examples of this type of *prependulia* exist in imperial Byzantine portraiture. To be precise, this exact type of hanging is quite rare—known to me in only these two cases—and must soon have given way to simple *prependulia* worn with heavy earrings. Thus, the hypothetical date becomes quite restrictive, leaving little room in which to account for the other changes.

The crowns of the later ruler and child, both of similar design, present outright problems. The high dome vaguely recalls the shape of fourteenth-century and later crowns, although the profile is admittedly too pointed to accord with the softer and more rounded shape of such Byzantine crowns. Furthermore, one is surprised at the lack of a vertical stripe of gem-studded embroidery. Yet these are not the most troublesome anomalies in the restorer's treatment. Rising from the band across the forehead are prominent pinnacles. As they are depicted in the Psalter miniature, such pinnacles do not otherwise occur in Middle Byzantine or Palaeologan painting. For example, none of the crowns in the fifteenth-century copy of the chronicle of Zonaras in Modena, Bibl. Estense, gr. 122 (I. Spatharakis*, *The Portrait...*, p. 172-183; figs. 115-117, 119, 121-123, 125, 127, 129, 131), shows pinnacles. Examples from the post-Byzantine period do survive. A miniature in the seventeenth-century *Akathistos Hymnos* in Princeton, Univ. Lib., Garrett MS 13, fol. 18 (Illuminated Greek Manuscripts*..., p. 211-212, fig. 113), contains several men, not one of whom is a ruler, wearing hats or crowns with pinnacles and high domes; although in this case, the overall shape suggests more a truncated cone. In view of the lack of parallels, one is led to conjecture that the restorer worked at some distance from his subjects and without familiarity with their tradition of regalia. Or perhaps he reproduced regalia only of Byzantine derivation.

The last source of information that might bear on the Psalter's history between the eleventh and seventeenth centuries is the poem on fol. 4v. Since the leaf has never before been reproduced (Fig. 1), I also transcribe

[illegible]

[illegible] giving to the sun of the world another [illegible] from which has [illegible] a branch of the purple: [illegible] to be known another emblem of the world. [illegible] a [illegible] writer a [illegible] wrapped in [illegible] [illegible] writing the design of the [illegible] a [illegible] the [illegible] of wisdom to [illegible] [illegible] the [illegible] the second sign of the ignorant. May the almighty right hand of the ruler shelter him to govern for the sake of the subjects: may he find the hand from heaven that bestows the crown one that slays the enemy.

The author of these lines is clearly a monk (l. 10). He wrote the poem on the occasion of the birth of the son (l. 5) of a ruler who is described using metaphors extremely common in Byzantine court verse. Although [illegible] to the birth of a child, the verses also celebrate the [illegible] of the Psalter (l. 12-13). At first the author's references to the coronation of the ruler and his wife (l. 5-8) may seem confusing, but they are easily explained by assuming that when writing the lines the author was thinking from the Psalter miniature. It seems [illegible] that the restoration of the miniature [illegible] the [illegible] and composition of the verses were [illegible] in relation to the birth of the child. Although it is difficult to [illegible] any of the [illegible] in the poem, [illegible] the suggestion that the [illegible] [illegible] the [illegible] is [illegible] to [illegible] [illegible] coming [illegible] the [illegible] of [illegible].

BIBLIOGRAPHY

[illegible] *Byzantine Manuscripts from American Collections*, ed. G. [illegible], Princeton, 1973, p. 123, 176; H. KESSLER, *The Illuminated Bible from Tours*, Princeton, 1977, p. 101-102, 108, 109, fig. 134; *Il libro della Bibbia*, [exhibition] Vatican City, 1972, p. 21; C. LICHACEVA, "Ikonoborčeskie temy v miniaturach kievskoj Psaltyri," *Actes du XIVe Congrès international d'études byzantines*, II, Budapest, 1975, p. 478; *idem*, *Iskusstvo knisi Konstantinopli' XI vek*, Moscow, 1976, p. 44, 96, 100; W. LOERKE, «The Monumental Miniature», *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Princeton, 1975, p. 290 note 239, 292 note 251; C. WALTER, *L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, Paris, 1970, p. 31, 207 note 69, p. 229, fig. 3; *idem*, "Pictures of the Clergy in the Theodore Psalter," *R.E.B.*, 31, 1973, p. 234, 240, figs. 2, 7; *idem*, "The Portrait of Jakov of Serres in Londin. Additional 39626: Its Place in Palaeologue Manuscript Illumination," *Zograf*, 7, 1977, p. 70, 72, fig. 13; K. WEITZMANN, "The Sinai Psalter Cod. 48 With Marginal Illustrations and Three Leaves in Leningrad," in his reprinted collection *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels*, London, 1980, p. 2, 4, 8 (from the 1973 Lazarev festschrift).

NOTES

1. A. Rahlfs, *Verzeichnis der griechischen Handschriften des Alten Testaments*, Berlin 1914, nº 237. No analytical description of the manuscripts exists, so at the end of this paper I have added a brief summary of its contents along with some remarks on provenance and a bibliography; works contained in the bibliography are cited in abbreviated form and are pointed out by an *. I wish to express my gratitude to the American Council of Learned Societies for providing the grant which enabled me to consult the Barberini Psalter, to Professors John Duffy and Nicholas Oikonomides for advice on the translation of the later entries on fols. 1 and 4v, to Father Albert Failler for assisting me obtain a copy of the rare edition of the text cited below in note 98, to Professor Kurt Weitzmann for help with photographs and to Ms. Kathleen Corrigan for the the loan of a microfilm of the manuscript. The illustrations of Sinai. gr. 500 are published by permission of the Michigan-Alexandria-Princeton Expedition to Mt. Sinai; reproduction of manuscripts at Oxford, Paris, London and the Vatican is made by the kind permission of the Libraries; others are reproduced from secundary sources. The drawings of initial letters are transcriptions made by the author from notes or photographs; they are not reproduced to scale and are intended only for the purpose of rough formal analysis.

2. S. Lambros, Λεύκωμα βυζαντινῶν αὐτοκρατόρων, Athens, 1930, pl. 97.

3. G. de Jerphanion, «Le "Thorakion" caractéristique iconographique du XIe siècle», *Mélanges Charles Diehl*, II, Paris 1930, p. 71-79.

4. A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, p. 119.

5. An attempt to explain Grabar's dating was made by E. De Wald, "The Comnenian Portraits in the Barberini Psalter", *Hesperia*, 13, 1944, p. 80, note 4.

6. E. De Wald, *op. cit.*, p. 78-86.

7. M. Bonicatti, "Per l'origine del Salterio Barberiniano greco 372 e la cronologia del Tetraevangelo Urbinate greco 2", *Rivista di cultura classica e medioevale*, 2, 1960, p. 41-61.

8. I. Spatharakis*, *The Portrait...*, p. 26-36.

9. Apparently reversing his earlier view* ("Three Portraits of the Early Comnenian Period", *Simiolus* 7, 1964) that on the basis of style the manuscript should be dated around the the middle of the century.

10. ᾱ οὖς ἡ τριφεγγὴς ἔνθεος μοναρχία
β̄ πολλοῖς φυλάξει καὶ γαληνιοις χρόνοις
γ̄ εἰρηνικῇ τὲ καὶ σοφῇ καταστάσει
δ̄ διεξάγειν τὰ σκῆπτρα τ(ῆς) ἐξουσίας.

The text, in Byzantine twelve-syllabe verse, contains no relevant information. E. De Wald (*op. cit.*, p. 79-80) has called attention to parallels in the acclamations.

11. For a discussion of what seem to be the questionable cases see: J. Anderson*, *R.E.B.*, 37, 1979, p. 232; to these must be added the portraits in Vat. gr. 666 and Mosq. gr. 387 (Spatharakis*, *The Portrait...* p. 122-129), which, however, contain a detailed preface. See also N. Oikonomides, "Leo VI and the Narthex Mosaic of St. Sophia", *D.O.P.*, 30, 1976, p. 153-172.

12. I. Ševčenko, "The Illuminators of the Menologium of Basil II.", *D.O.P.*, 16, 1962, p. 272 and note 92, fig. 17; Spatharakis*, *The Portrait...* p. 23-24, fig. 6.

13. Ševčenko, *op. cit.*, p. 272-273.

14. For example: Paris, Bibl. nat., gr. 510, Paris, Bibl. nat., Coisl. 79 and Oxford, Lincoln Coll. Lib., gr. 35 (Spatharakis*, *The Portrait...*, figs. 62, 63; p. 69-72; p. 143-151).

15. *Ibid.*, p. 35.

16. *Ibid.*, p. 34.

17. *Ibid.*, p. 259.

18. The restoration of the cycle has been noted before: J. Tikannen, *Die Psalterillustration im Mittelalter*, I, *Byzantinische Psalterillustration*, Helsinki, 1895, p. 12; D. Miner, «The "Monastic" Psalter of the Walters Art Gallery», *Late Classical and Medieval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr.*, ed. K. Weitzmann, Princeton, 1955, p. 235; V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Turin, 1967, p. 191; A. Cutler*, *Journal of the Walters Art Gallery*, 35, 1977, p. 38 note 4; I. Hutter*, *JÖB* 21, 1972, p. 147; none of these authors, however, was specifically concerned with the portrait miniature.

19. De Wald, *op. cit.*, p. 81.

20. Spatharakis*, *The Portrait...*, p. 33-34

21. S. Der Nersessian*, *L'Illustration... Lond. 19 352*, Paris, 1970, p. 66-69.

22. *Ibid.*

23. Perhaps another Psalter illustration was on the painter's mind; a brazen bull sometimes appears in the illustration of the Manasseh Ode: K. Weitzmann, "The Ode Pictures of the Aristocratic Psalter Recension", *D.O.P.* 30, 1976, p. 82-83, figs. 39, 40, 42.

24. S. Der Nersessian*, (*L'Illustration... Lond. 19 352*, p. 63) has endorsed De Wald's dating of the Barberini Paslter and noted (p. 69) that it can be considered only as a "witness" of "an intermediate stage of development between the Chludov and London Psalters."

25. The matter bas been mentioned by Spatharakis*, *The Portrait...*, p. 242, and by Grabar *L'empereur... op. cit.*, p. 112-122, who follows the same reasoning as that given here. My remarks arise from the fact that whereas the spirit of the composition often seems to be acknowledged, the dating principle logically generated from it often ignored in specific cases—as the dates assigned to the Psalter well attest.

26. See, for example, the coronation of Romanos II depicted on fol. 133v: A. Grabar and M. Manoussacas, *L'illustration du manuscrit de Skylitzès de la Bibliothèque nationale de Madrid*, Venise, 1979, fig. 163.

27. Constantine VII Porphyrogenitus, *De administrando imperio*, ed. by Gy. Moravcsik and R. Jenkins (*CFHB* I), Washington 1967, p. 66^{28}-68^{32}; this is an ancient notion with distinct Roman precedent: A. Alföldi, "Insignien und Tracht der römischen Kaiser", *Römische Mitteilungen*, 50, 1935, p. 28-29.

28. The acclamations contain parallels; on the day of the emperor's coronation the following is pronounced: "Glory to God who has crowned you" (Constantine VII Porphyrogenitus, *De ceremoniis*, ed. A. Vogt, Paris, 1939, II/1, 4^{3}). On the other hand, when—on no specific occasion—a victory is awarded in a hippodrome chariot race, the excitement of the crowd is channeled into imperial laudations, one of which goes: "Lord, save them whom you have crowned" (*ibid.*, II/1, p. 127^{3-4}). For similar expressions as literary motifs and forms of diplomatic usage see H. Hunger, *Prooimion: Elemente der byzantinische Kaiseridee in den Arengen der Urkunden*, Vienna, 1964, p. 51-58.

the text for convenience' sake; the text has been edited before, by Spatharakis and Litta* (*The Portrait..., op. cit.*, p. 34-35). I follow them in the restitution of the lost portions of the words in lines 1 and 15; the latter is certain but the former, though it fits the sense of the text, is less assured from the standpoint of the size of the lacuna. I emmend only the spelling of χαλουχίαν *(sic)* in line 13 and φάναντι *(sic)* in line 14.

Ὁ γῆς ἀνάσσων καὶ π[οιμὴν] καὶ τῶν ὅλων,
καὶ Δα(υὶ)δ εὑρὼν ἄξιον σκηπτουχίας,
αὐτὸς τέθηκε σῇ κορυφῇ τὸ στέφος,
ἄναξ κραταιὲ τῆς ὅλης οἰκουμένης·
5 Δα(υὶ)δ ἀτεχνῶς ἄλλον εὑρὼν ἀρτίως,
τοίνυν καταστέφει σὲ σὺν τῇ συζύγῳ,
ἄλλην σελήνην κοσμικῷ δοὺς ἡλίῳ,
ἀφ' ὧν τὸ θάλλος ἐκφανὲν τῆς προφύρας,
ἄλλην νοεῖν δίδωσι κοσμοπλουτίαν·
10 τούτῳ, ταπεινὸς φαῦλος ἐν μονοτρόποις,
τὸ φύντος ἐντρύφημα, Δα(υὶ)δ τοὺς λόγους,
πόθῳ πτερωθεὶς δουλικῷ τόλμῃ φέρω,
θηλὴν νοητήν, δευτέραν γαλουχίαν,
τὸ φωσφόρου φῶς δεύτερον φάνεντί μοι·
15 ὃν ἡ παν[αλκ]ὴς δεξιὰ τοῦ δεσπότου
σκέποι κρατῦναι τῶν υπηκόων χάριν,
καὶ τὴν ἄνωθεν χεῖρα τὴν στέφους δότιν,
εὗροι κατ' ἐχθρῶν χεῖρα βαρβαροκτόνον.

In translation the verses read:

He who rules and is shepherd of the earth and of the universe, who found David worthy of command, has himself placed the crown upon your head, oh mighty ruler of the whole world. He, who recently discovering another exact David, therefore crowns you with your wife, thereby giving to the sun of the world another moon, from which has appeared a branch of the purple; he gives to be known another enrichment of the world. To him, I, a humble wretch in solitary, winged by slavish abandon, offer David's writings, the delight of the begetter, as a second suckling at the breast of wisdom to him who appears to me as the second light of the light-giver. May the almighty right hand of the Ruler shelter him to govern for the sake of the subjects; may be find the hand from heaven that bestows the crown one that slays the enemy.

The author of these lines is clearly a monk (l. 10). He wrote the poem on the occasion of the birth of the son (l. 8) of a ruler who is described using metaphors extremely common in Byzantine court verse. Although composed for the birth of a child, the verses also celebrate the donation of the Psalter (ll. 10-13). At first, the author's references to the coronation of the ruler and his wife (ll. 3, 8) may seem confusing, but they are easily explained by assuming that when writing the lines the author took inspiration from the Psalter miniature. It seems likely that the restoration of the miniature cycle, reworking of the portrait and composition of the verses were related events, all prompted by the birth of the child. Although it is difficult to attach dates to any of this—especially in light of the problems created by the regalia—there remains the suggestion that the manuscript changed hands at least one time between its original donation by Alexius Comnenus and its coming into the hands of Skarlatos Matzas.

BIBLIOGRAPHY

For the references prior to 1970 see P. CANART and V. PERI, *Sussidi bibliografici per i manoscritti greci della Biblioteca Vaticana,* Vatican City, 1970, p. 147. and afterward: J. ANDERSON, "A Manuscript of the Despote Andronicus Ducas", *R.E.B.,* 37, 1979, p. 232; Th. CHATZIDAKIS, "Particularités iconographiques du décor peint des chapelles occidentales de Saint-Luc en Phocide," *Cahiers archéologiques,* 22, 1972, p. 102; A. OUTLER, "The Aristocratic Psalter: The State of Research," *XVe Congrès international d'études byzantines,* I, *Art et archéologie,* Athens, 1979, p. 232; *idem,* "The Byzantine Psalter: Before and After Iconoclasm," *Iconoclasm,* eds. A. Bryer and J. Herrin, Birmingham 1977, p. 94, note 16; *idem,* "The Marginal Psalter in the Walters Art Gallery: A reconsideration," *Journal of the Walters Art Gallery,* 35, 1977, p. 37-38, 44-45, 47-48, 50, notes 39 and 40, p. 51, 53-58, 61; *idem, Transfigurations: Studies in the Dynamics of Byzantine Iconography,* University Park and London, 1975, p. 44, 46; *idem* and A. CARR, "The Psalter Benaki 34.3: An Unpublished Illuminated Manuscript from the Family 2400," *R.E.B.,* 34, 1976, p. 296, note 89; J. DEÉR, *Die Heilige Krone Ungarns,* Vienna, 1966, *passim;* S. DER NERSESSIAN, *L'Illustration des psautiers grecs du Moyen âge,* II, London Add. 19 352, Paris, 1970, *passim;* S. DUFRENNE, "L'insensé dans l'illustration des psautiers byzantins et slaves," *Byzance et les Slaves; Mélanges Ivan Dujčev,* Paris, n.d., p. 131-134, fig. 2; *idem* and R. STICHEL, *Zur Stellung der Handschrift innerhalb der byzantinischen Psalter,* in *Der Serbische Psalter: Faksimilie-Ausgabe des cod. Slav. 4 der Bayerischen Staatsbibliothek München,* Wiesbaden, 1978, p. 179-270, *passim;* I. HUTTER, "Paläologische Übermalungen im Oktateuch Vaticanus graecus 747," *J.Ö.B,* 21, 1972, p. 147; *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections,* ed. G. Vikan, Princeton, 1973, p. 123, 176; H. KESSLER, *The Illustrated Bibles from Tours,* Princeton, 1977, p. 101-102, 105, 108, fig. 154; *Il libro della Bibbia,* [exhibition] Vatican City, 1972, p. 21; C. LIKHAČEVA, "Ikonoborčeskie temy v miniatjurach kievskoj Psaltyri," *Actes du XIVe Congrès international d'études byzantines,* II, Budapest, 1975, p. 475; *idem, Iskusstvo knisi Konstantinopli' XI vek,* Moscow, 1976, p. 44, 96, 100; W. LOERKE, «The Monumental Miniature», *The Place of Book Illumination in Byzantine Art,* Princeton, 1975, p. 84, 87, fig. 18; F. DE MAFFEI, *Icona, pittore e arte al Concilio Niceno II,* Rome, 1974, p. 95, note 121; C. MANGO, and E. HAWKINS, "The Mosaics of St. Sophia at Istanbul: The Church Fathers in the North Tympanum," *D.O.P.,* 26, 1972, p. 32; J. MARROW, "Circumdederunt me canes multi: Christ's Tormentors in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance," *Art Bulletin,* 59, 1977, p. 171, fig. 6; D. MOURIKI, "Ἡ Παναγία καὶ οἱ θεοπάτορες: Ἀφηγηματικὴ σκηνὴ ἢ εἰκονιστική", *D.Ch.A.E.,* 5, 1969, p. 40, pl. 26a; *idem,* "The Portraits of Theodore Studites in Byzantine Art," *J.Ö.B.,* 20, 1972, p. 256-258, fig. 5; L. NEES, "A Byzantine Psalter at Harvard University," *D.O.P.,* 29, 1975, p. 212; R. NELSON, *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book,* New York, 1980, p. 69, note 16; Ch. PASCHOU, "Les peintures dans un Tétraévangile de la Bibliothèque nationale de Paris: le grec 115 (Xe siècle)", *Cahiers archéologiques,* 22, 1972, p. 78, 79; E. PILTZ, *Kamelaukion et mitra: Insignes byzantins impériaux et ecclésiastiques,* Stockholm, 1977, p. 62, fig. 90; *Quinto centenario della Biblioteca Apostolica Vaticana, 1475-1975,* exhibition, Vatican City, 1975, p. 101; I. SPATHARAKIS, *Corpus of Dated Illuminated Greek Manuscripts to the Year 1453,* Leiden, 1981, p. 75-76, figs. 546, 547; *idem,* "Portrait Falsification in Byzantine Illuminated Manuscripts," *XVe Congrès international d'études byzantines,* III, Art et archéologie, Athens, 1976, unpag.; *idem, The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts,* Leiden, 1976, p. 26-36, figs. 7, 8; *idem,* "Three Portraits of the Early Comnenian Period," *Simiolus,* 7, 1964, p. 6-7; R. STICHEL, "Review of Millet-Velmans," *B.Z.,* 68, 1975, p. 440; *idem,* "Zu Fragen der Publikation byzantinischer illustrierter Psalterhandschriften," *Zeitschrift für Balkanologie,* 12, 1976, p. 82; P. UNDERWOOD, "Some Problems in Programs and Iconography of Ministry Cycles," *The Kariye Djami,* IV, Princeton, 1975, p. 290 note 239, 292 note 251; C. WALTER, *L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine,* Paris, 1970, p. 31, 207 note 69, p. 229, fig. 3; *idem,* "Pictures of the Clergy in the Theodore Psalter," *R.E.B.,* 31, 1973, p. 234, 240, figs. 2, 7; *idem,* "The Portrait of Jakov of Serres in Londin. Additional 39626: Its Place in Palaeologue Manuscript Illumination," *Zograf,* 7, 1977, p. 70, 72, fig. 13; K. WEITZMANN, "The Sinai Psalter Cod. 48 With Marginal Illustrations and Three Leaves in Leningrad," in his reprinted collection *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels,* London, 1980, p. 2, 4, 8 (from the 1973 Lazarev festschrift).

NOTES

1. A. Rahlfs, *Verzeichnis der griechischen Handschriften des Alten Testaments,* Berlin 1914, n° 237. No analytical description of the manuscripts exists, so at the end of this paper I have added a brief summary of its contents along with some remarks on provenance and a bibliography; works contained in the bibliography are cited in abbreviated form and are pointed out by an *. I wish to express my gratitude to the American Council of Learned Societies for providing the grant which enabled me to consult the Barberini Psalter, to Professors John Duffy and Nicholas Oikonomides for advice on the translation of the later entries on fols. 1 and 4v, to Father Albert Failler for assisting me obtain a copy of the rare edition of the text cited below in note 98, to Professor Kurt Weitzmann for help with photographs and to Ms. Kathleen Corrigan for the the loan of a microfilm of the manuscript. The illustrations of Sinai. gr. 500 are published by permission of the Michigan-Alexandria-Princeton Expedition to Mt. Sinai; reproduction of manuscripts at Oxford, Paris, London and the Vatican is made by the kind permission of the Libraries; others are reproduced from secundary sources. The drawings of initial letters are transcriptions made by the author from notes or photographs; they are not reproduced to scale and are intended only for the purpose of rough formal analysis.

2. S. Lambros, Λεύκωμα βυζαντινῶν αὐτοκρατόρων, Athens, 1930, pl. 97.

3. G. de Jerphanion, «Le "Thorakion" caractéristique iconographique du XIe siècle», *Mélanges Charles Diehl,* II, Paris 1930, p. 71-79.

4. A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin,* Paris 1936, p. 119.

5. An attempt to explain Grabar's dating was made by E. De Wald, "The Comnenian Portraits in the Barberini Psalter", *Hesperia,* 13, 1944, p. 80, note 4.

6. E. De Wald, *op. cit.,* p. 78-86.

7. M. Bonicatti, "Per l'origine del Salterio Barberiniano greco 372 e la cronologia del Tetraevangelo Urbinate greco 2", *Rivista di cultura classica e medioevale,* 2, 1960, p. 41-61.

8. I. Spatharakis*, *The Portrait...,* p. 26-36.

9. Apparently reversing his earlier view* ("Three Portraits of the Early Comnenian Period", *Simiolus* 7, 1964) that on the basis of style the manuscript should be dated around the the middle of the century.

10. ᾱ οὗς ἡ τριφεγγὴς ἔνθεος μοναρχία
β̄ πολλοῖς φυλάξει καὶ γαληνίοις χρόνοις
γ̄ εἰρηνικῇ τὲ καὶ σοφῇ καταστάσει
δ̄ διεξάγειν τὰ σκῆπτρα τ(ῆς) ἐξουσίας.

The text, in Byzantine twelve-syllabe verse, contains no relevant information. E. De Wald (*op. cit.,* p. 79-80) has called attention to parallels in the acclamations.

11. For a discussion of what seem to be the questionable cases see: J. Anderson*, *R.E.B.,* 37, 1979, p. 232; to these must be added the portraits in Vat. gr. 666 and Mosq. gr. 387 (Spatharakis*, *The Portrait...* p. 122-129), which, however, contain a detailed preface. See also N. Oikonomides, "Leo VI and the Narthex Mosaic of St. Sophia", *D.O.P.,* 30, 1976, p. 153-172.

12. I. Ševčenko, "The Illuminators of the Menologium of Basil II.", *D.O.P.,* 16, 1962, p. 272 and note 92, fig. 17; Spatharakis*, *The Portrait...* p. 23-24, fig. 6.

13. Ševčenko, *op. cit.,* p. 272-273.

14. For example: Paris, Bibl. nat., gr. 510, Paris, Bibl. nat., Coisl. 79 and Oxford, Lincoln Coll. Lib., gr. 35 (Spatharakis*, *The Portrait...,* figs. 62, 63; p. 69-72; p. 143-151).

15. *Ibid.,* p. 35.

16. *Ibid.,* p. 34.

17. *Ibid.,* p. 259.

18. The restoration of the cycle has been noted before: J. Tikannen, *Die Psalterillustration im Mittelalter,* I, *Byzantinische Psalterillustration,* Helsinki, 1895, p. 12; D. Miner, «The "Monastic" Psalter of the Walters Art Gallery», *Late Classical and Medieval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr.,* ed. K. Weitzmann, Princeton, 1955, p. 235; V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina,* Turin, 1967, p. 191; A. Cutler*, *Journal of the Walters Art Gallery,* 35, 1977, p. 38 note 4; I. Hutter*, *JOB* 21, 1972, p. 147; none of these authors, however, was specifically concerned with the portrait miniature.

19. De Wald, *op. cit.,* p. 81.

20. Spatharakis*, *The Portrait...,* p. 33-34

21. S. Der Nersessian*, *L'Illustration... Lond. 19 352,* Paris, 1970, p. 66-69.

22. *Ibid.*

23. Perhaps another Psalter illustration was on the painter's mind; a brazen bull sometimes appears in the illustration of the Manasseh Ode: K. Weitzmann, "The Ode Pictures of the Aristocratic Psalter Recension", *D.O.P.* 30, 1976, p. 82-83, figs. 39, 40, 42.

24. S. Der Nersessian*, (*L'Illustration... Lond. 19 352,* p. 63) has endorsed De Wald's dating of the Barberini Paslter and noted (p. 69) that it can be considered only as a "witness" of "an intermediate stage of development between the Chludov and London Psalters."

25. The matter bas been mentioned by Spatharakis*, *The Portrait...,* p. 242, and by Grabar *L'empereur... op. cit.,* p. 112-122, who follows the same reasoning as that given here. My remarks arise from the fact that whereas the spirit of the composition often seems to be acknowledged, the dating principle logically generated from it often ignored in specific cases—as the dates assigned to the Psalter well attest.

26. See, for example, the coronation of Romanos II depicted on fol. 133v: A. Grabar and M. Manoussacas, *L'illustration du manuscrit de Skylitzès de la Bibliothèque nationale de Madrid,* Venise, 1979, fig. 163.

27. Constantine VII Porphyrogenitus, *De administrando imperio,* ed. by Gy. Moravcsik and R. Jenkins (*CFHB* I), Washington 1967, p. 66^{28}-68^{72}; this is an ancient notion with distinct Roman precedent: A. Alföldi, "Insignien und Tracht der römischen Kaiser", *Römische Mitteilungen,* 50, 1935, p. 28-29.

28. The acclamations contain parallels; on the day of the emperor's coronation the following is pronounced: "Glory to God who has crowned you" (Constantine VII Porphyrogenitus, *De ceremoniis,* ed. A. Vogt, Paris, 1939, II/1, 4^{3}). On the other hand, when—on no specific occasion—a victory is awarded in a hippodrome chariot race, the excitement of the crowd is channeled into imperial laudations, one of which goes: "Lord, save them whom you have crowned" (*ibid.,* II/1, p. 127^{3-4}). For similar expressions as literary motifs and forms of diplomatic usage see H. Hunger, *Prooimion: Elemente der byzantinische Kaiseridee in den Arengen der Urkunden,* Vienna, 1964, p. 51-58.

29. In this fashion one must interpret the inscriptions on the works themselves, as for example that in the Sinai. gr. ?? (above note 12) which reads in part: "... Christ extends ... the crown to Basil." On an image of the emperor and patriarch, John Mauropous writes: "Those who have been selected as our masters by God's wise judgment should also be honored in painting; for the one rules over men's bodies, while the other has been appointed shepherd of men's souls. Both have their authority [illegible]" [illegible] p. 44).

30. S. Der Nersessian, "Remarks on the Date of the Menologium and the Psalter Written for Basil II", Byz. [illegible] p. 118 [illegible] on the triumphal nature of this [illegible] A. Grabar [illegible] S. Der Nersessian [illegible] the traditional [illegible]

31. Spatharakis*, The Portrait..., p. 2?? [illegible] C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453*, Englewood Cliffs, 1972, p. 1?8.

32. See the description of the manuscript below, p. 8?.

33. Spatharakis*, *The Portrait...*, p. 3?.

34. Support can be given for either possibility. An example of the decoration of the crown occurs in the portrait of John II Comnenus in the south gallery of St. Sophia, Istanbul (Lazarev, *op. cit.*, fig. 2??). The dotting of halos occurs with some frequency in monumental painting: around the halo of the Virgin in the apse of St. Sophia, Thessalonika (*ibid.*, fig. 23), or those of the Church Fathers in the [illegible] of St. Sophia, Istanbul (*ibid.*, fig. 1??); it occurs on the halo of the [illegible] in the [illegible] (Grabar, "La [illegible]", *op. cit.*, fig. 2). In manuscripts it is a [illegible] for the frames of [illegible] as in the Chludov Psalter, [illegible] (M. Ščepkina, *Miniatjury Khludovskoi Psaltyri*, Moscow, 1977), and the twelfth-century Sinai. gr. 339, fol. 31v (G. Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton, 1969, fig. 3??). As an actual border to a halo, such dotting occurs throughout the Vat. gr. 1851 (Spatharakis*, *The Portrait...*, figs. 161, 162, 164, 167, 170). It is difficult to tell whether or not the later painter extensively regilt the halos, and so which alternative is preferred.

35. For a possible case see J. Anderson, "The Illustration of Cod. Sinai. Gr. 339", *Art Bulletin*, 61, 1979, p. 171-176; a further example, bearing on the manuscripts under discussion, is provided by Oxford, Bodleian Lib., Roe 6 (Galavaris, *op. cit.*, p. 233-235, figs. 435-450), a twelfth-century manuscript of the so-called Nicaea Group with several similar initials. The styles of script and painting clearly remove Roe 6 from the group under consideration.

36. A. Papadopoulos-Kerameus, Ἱεροσολυμιτικὴ βιβλιοθήκη..., I, St. Petersburg, 1891, p. 45-65, pls. 2, 3. Most of the miniatures have been published (for a convenient list of them see K. Clark, *Checklist of Manuscripts in the Libraries of the Greek and Armenian Patriarchates in Jerusalem...*, Washington, 1953, p. 25-26): K. Weitzmann, *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton, 1951, p. 9-92 and *passim*, figs. 2, 6, 12, 17, 20, 23, 28, 29, 33, 35, 36, 52, 69, 70, 74, 76-78, 89, 92; Galavaris, *op. cit.*, p. 222-227, with bibliography, figs. 98-132; V. Lazarev, *op. cit.*, p. 188 note 9; K. Weitzmann, "Representations of the Hellenic Oracles in Byzantine Manuscripts", *Mélanges Mansel*, Ankara, 1974, p. 397-410, figs. 126b, 127; exhibited in 1977: *Iskusstvo vizantii v sobraniĉkh SSSR*, II, Moscow, 1977, p. 46-47 (it. 498). See also the remarks on the manuscript by O. Demus, "Bemerkungen zum Physiologus von Smyrna", *JÖB* 25, 1976, p. 247, who attributes it to the Studios scriptorium.

37. *Catalogue of Additions to the Manuscripts in the British Museum in the Years MDCCCXLVII-MDCCCXLVIII*, London, [illegible]

38. *Catalogus librorum manuscriptorum* [illegible] Hutter, *Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften*, [illegible] *Oxford, Bodleian Library*, Stuttgart, 1977, p. 63-72, figs. 250-25?; p. 67-68, figs. 252-268) [illegible] without miniatures—tends to establish the group. I would date the Philipps Lectionary in the first half of the twelfth century.

39. Vladimir, *Sistematičeskoe opisanie rukopisei Moskovskoi Sinodal'noi (Patriaršei) Biblioteki*, I, *Rukopisi grečeskija*, Moscow, 1894, p. 575-576; K. and S. Lake, *Dated Greek Minuscule Manuscripts to the Year 1200*, VI, Boston, 1936, pls. 406-411; A. Ehrhard, *Überlieferung und Bestand der hagiographischen und homiletischen Literatur der griechischen Kirche*, I 2 (*TU* 51), Leipzig, 1938, p. 622, 632, with bibliography; S. Der Nersessian, "The Illustrations of the Metaphrastian Menologium", *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr.*, Princeton, 1955, p. 224-230; K. Weitzmann, "The Mandylion and Constantine Porphyrogennetos", *Cahiers archéologiques*, 11, 1960, p. 171-174, fig. 10; P. Mijović, "Une classification iconographique des ménologes enluminés", *Actes du XIIe Congrès International d'études byzantines*, III, Belgrade 1961, p. 277; R. Naumann and H. Belting, *Die Euphemia Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken*, Berlin, 1966, p. 151, pl. 41a; V. Lazarev, *op. cit.*, p. 189, figs. 207, 208; K. Weitzmann, "Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century", *Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies*, Oxford 1967, p. 210, 211, pls. 7, 8; H. Belting, *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft*, Heidelberg, 1970, p. 10; K. Weitzmann, "The Selection of Texts for Cyclic Illustration in Byzantine Manuscripts", *Byzantine Books and Bookmen*, Washington, 1975, p. 85, fig. 22; C. Likhačeva*, *Iskusstvo...*, p. 133, fig. p. 133; K. Weitzmann, *The Monastery of St. Catherine at Mount Sinai, The Icons*, I, Princeton, 1976, p. 95, 96, fig. 33; Spatharakis*, *The Portrait...*, p. 32; V. Likhačeva, *Byzantine Miniature*, Moscow, 1977, pls. 10-14; exhibited in 1977: *Iskusstvo vizantii*, V Sobraniĉkh SSSR, II, p. 40 (it. 491); H. Hunger, "Minuskel und Auszeichnungsschriften im 10.-12. Jahrhundert", *La paléographie grecque et byzantine*, Paris, 1977, p. 208 note 28, pl. 15; *idem*, "Epigraphische Auszeichnungsmajuskel", *JÖB*, 26, 1977, p. 208; N. Ševčenko, "An Eleventh Century Illustrated Edition of the Metaphrastian Menologium", *East European Quarterly Review*, 13, 1979, p. 423-424.

40. V. Gardthausen, *Catalogus codicum graecorum Sinaiticorum*, Oxford, 1886, p. 122; V. Beneševič, *Catalogus codicum manuscriptorum graecorum qui in monasterio Sanctae Catharinae in Monte Sina asservantur*, I, St. Petersburg, 1911, p. 183 (it. 335). For a list of miniatures see K. Clark, *Checklist of Manuscripts in St. Cataherine's Monastery...*, Washington, 1952, p. 27; Ehrhard, *op. cit.*, p. 411, 690, with bibliography; Lazarev, *op. cit.*, p. 254; K. Weitzmann, *Illustrated Manuscripts at St. Catherine's Monastery on Mount Sinai*, Collegeville, 1973, p. 20-21, fig. 26. In Leningrad, State M. E. Saltykov-Ščedrin Public Library, cod. 373 is a single leaf from the collection of P. Uspenskij which N. Ševčenko, (*op. cit.*, p. 424) has identified as a cutting from Sinai. gr. 500; on the leaf see in addition: E. Granstrem, "Katalog grečeskikh rukopisei Leningradskikh khraniliškh vypusk z, Rukopisi XI v", *V.V.*, 19, 1961, p. 231-232 (it. 274); Lazarev, *op. cit.*, p. 118, fig. 218; F. Halkin, Fragments du ménologe métaphrastique à Leningrad, *B.S.1*, 24, 1963, p. 64; Mijović, *op. cit.*, 279.

41. F. Madan, *A Summary Catalogue of Western Manuscripts in the Bodleian Library at Oxford*, V, Oxford 1905, p. 592-593; Hutter, *Corpus...*, *op. cit.*, p. 72-75, figs. 269-278, with bibliography.

42. A. Zanetti, *Graeca Divi Marci biblioteca codicum manuscriptorum per titulos digesta*, Venice, 1740, p. 307; Ehrhard, *op. cit.*, p. 541, 691; exhibited in 1974: *Venezia e Bizanzio*, Venice, p. 214; Mijović, *op. cit.*, p. 279.

43. Uncatalogued in modern times; see R. Devreesse, *Le fonds grec de la Bibliothèque Vaticane des origines à Paul V*, Vatican City, 1965, p. 223; P. Canart and V. Peri*, p. 546.

44. H. Omont, *Inventaire sommaire des manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale, I*, Paris, 1886, p. 10; miniatures completely published by *idem*, *Evangiles avec peintures byzantines du XIe siècle*, Paris, 1908. The bibliography is voluminous; see Lazarev, *op. cit.*, p. 187; Tsuji, *op. cit.*, p. 167-203; Spatharakis*, *The Portrait...*, p. 61-67, all with references. That the Paris. gr. 74 is a product of the Studios scriptorium seems generally accepted; to the arguments of S. Dufrenne ("Deux chefs-d'œuvre de la miniature du XIe siècle," *Cahiers archéologiques*, 17, 1967, p. 177-191) should now be added the complementary ones of Der Nersessian*, *L'Illustration... Lond. 19 352, passim* and Tsuji, *op. cit.*

45. S. Der Nersessian*, *L'Illustration... Lond. 19 352*, fig. 163.

46. Spatharakis*, *Corpus, op. cit.*, fig. 547.

47. This letter appears in several other manuscripts, but ones which cannot be discussed here: Milan, Bibl. Ambrosiana, cod. G. 88 sup. (Galavaris, *op. cit.*, fig. 303); Oxford, Bodleian Lib., Cromwell 19 (Hutter, *Corpus*, I 1, fig. 267); Moscow, State Historical Lib., gr. 119 (Vlad. 29) (*Iskusstvo visantii*, II, p. 48-49); and, most importantly, the Gospel lectionary in Athens, Greek National Lib., cod. 2363 (A. Marava-Chatzinicolaou and Ch. Toufexi-Paschou, *Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece*, I, *Manuscripts of New Testament Texts, 10th-12th Century*, Athens, 1978, fig. 345; comments on the Athens Lectionary must be reserved for another occasion.

48. For the Sinai miniature see Weitzmann, *Ill. Mss at St. Catherine's, op. cit.*, fig. 26; for that of Moscow, K. and S. Lake, *Dated Greek Minuscule Manuscripts..., VI, op. cit.*, pl. 408.

49. N. Ševčenko, *op. cit.*, p. 424-425; that the two are by the same scribe and illuminator seems certain, but from the same set more difficult to establish with certainty.

50. Paris. gr. 74 has been variously dated: before the Theodore Psalter (Der Nersessian*, *L'Illustration... Lond. 19 352*, p. 80-81, and A. Grabar, "L'art religieux et l'Empire byzantin à l'époque des Macédoniens", in *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge*, I, Paris, 1968, p. 164, as around 1050), around the same time as the Psalter (Weitzmann, *Miniature and Icon Painting, op. cit.*, p. 211-212) and, in the most thorough stylistic study as yet, that of Tsuji (*D.O.P.*, 29, *op. cit.*, p. 168-170) as after the Psalter, around 1060-1080.

51. Demus, *JÖB*, 25, *op. cit.*, p. 247.

52. See, for example, the miniatures on fols. 27, 33v and 265 (Galavaris, *op. cit.*, figs. 104,107,120).

53. Weitzmann, *Miniature and Icon Painting..., op. cit.*, pl. 33a.

54. Omont, *Evangiles, op. cit.*, pls. 1, 57, 92, 142.

55. J. Martin, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton, 1954, p. 24-47, figs. 29-66.

56. S. Der Nersessian*, "A Psalter and New Testament Manuscript at Dumbarton Oaks", *DOP* 19, 1965, p. 155-183.

57. The illustration of Garrett 16 (fig. 18), chosen for the degree of articulation of the figures, does not have a background; see Martin, *op. cit.*, figs. 35, 36, 40, 43, 44, 47, for examples.

58. The portraits, on inserted leaves, are poorly justified with the text; in addition, the odd treatment of the frames suggests that something went awry between the original sketch and the final miniature. These factors may contribute to the unexplained pronouncement of Hutter (*Corpus..., op. cit.*, I/1, p. 72-73) that the portraits are later than the text, but they are not enough to verify it. I here assume that the text and portraits are contemporary products of the same workshop.

59. L. Nees*, *DOP*, 29, p. 209.

60. *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections**, ed. G. Vikan, Princeton, 1973, p. 135-136, figs. 60-62.

61. On this illuminator see J. Anderson "The Seraglio Octateuch and the Kokkinobaphos Master," *DOP*, 36, 1982.

62. The Barberini Psalter has been attributed to the Studios scriptorium before: Spatharakis*, *The Portrait...*, p. 33, and D. Mouriki*, *JÖB*, 20, p. 257-258.

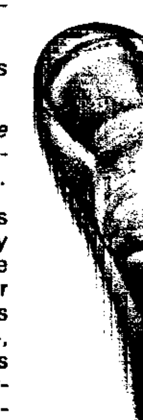
63. See the illustrations on fols. 47, 58, 60 (Galavaris, *op. cit.*, figs. 110-112).

64. Anna Comnena, *Alexiad*, 6.8.4, ed. B. Leib, Paris 1937-45, II, p. 62[23]-[24].

65. F. Chalandon, *Les Comnènes, Etudes sur l'Empire byzantin aux XIe et XIIe siècles*, I, *Essai sur le règne d'Alexis Ier Comnène (1081-1118)*, Paris 1900, p. 137-139.

66. In attempting to correlate the size of such figures with the stages of life—legal or otherwise—traditionally observed in Byzantium, one, of course, approaches the limit of permissible speculation; and I have chosen to err on the side of conservatism. R. Guilland ("A propos d'un texte de Michel Psellos", *BSl*, 21, 1960, p. 24, observes that an age of majority in Byzantium is seventeen; that the figure in the miniature is so small surely indicates that the age under seventeen is quite possible, but one much over highly unlikely.

67. See, among others: N. Malickij, "Le Psautier à illustrations marginales du type Chludov, est-il de provenance monastique?", *L'art byzantin chez les Slaves*, II 2, Recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenkij, Paris 1932, p. 235-243; A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin:*



Dossier archéologique, Paris 1967; A. Frolow, "La fin de la querelle iconoclaste et la date des plus anciens Psautiers grecs à illustrations marginales", *Revue de l'histoire des religions*, 163, 1963, p. 219-221; I. Ševčenko, "The Anti-Iconoclastic Poem in the *Pantocrator* Psalter," *Cahiers archéologiques*, 15, 1965, p. 39-60.

68. None of the surviving Marginal Psalters seems earlier than the third quarter of the ninth century; this fact suggests some continuing opposition to Orthodoxy, although the existence of a significant iconoclastic faction is a matter of some dispute. For the arguments pro see F. Dvornik, "The Patriarch Photius and Iconoclasm," *DOP*, 7, 1953, p. 69-97; and *contra*, C. Mango, "The Liquidation of Iconoclasm and the Patriarch Photios," in *Iconoclasm*, eds. A. Bryer and J. Herrin, Birmingham, 1977, p. 133-140.

69. As above note 67.

70. S. Dufrenne, *L'illustration des Psautiers grecs du Moyen âge*, I, *Pantocrator 61*, Paris, *grec 20*, *Ermitage Museum ms. 10731*, Paris, 1966.

71. L. Mares, "L'iniction des saints dans l'illustration du Psautier byzantin", *Art. Byz.*, 62, 1950, p. 153-162.

72. A. Grabar, *L'iconoclasme*, p. 227-229, has argued for a particular motivation for the addition of the saints; I incline toward the view of Der Nersessian* (*L'illustration*..., *Lond. 19 352*, p. 74), who is skeptical of Grabar's thesis.

73. Cutler*, "The Marginal Psalter...," p. 60-61.

74. The most recent discussion, containing a full bibliography, is that of A. Gabras, "Η ἐπὶ Ἀλέξιου Κομνηνοῦ (1081-1118) καὶ ἐξῆς ἐκκλησιαστικὴ κρίσις καὶ ἡ ἐπὶ ἀνδρόνικου ἔως (1081-1095), Thessaloniki, 1972. Unfortunately, many of the documents central to this affair remain relatively buried in the rare edition from the late Byzantine manuscript, Laura Γ.α. 133, made by Lambros and published in *EEBΣ* 1927 and 1930.

75. Ed. E. Leib, Paris, 1937-45, II, p. 142[17-20].

76. *Ibid.*, p. 9[11-12].

77. *Ibid.*, p. 11[12-13].

78. *Ibid.*, p. 11[22-24].

79. Versions of John Mauropous present at the Synod: P. Gautier, "La synode des Blachernes (fin 1082)", *REB*, 24, 1966, p. 217-218.

80. P. Gautier, "Diatribes de Jean l'Oxite (vers 1089-1091)", *REB*, 28, 1970, p. 59-145.

81. C. Zachariae von Lingenthal, *Jus graeco-romanum*, III, Leipzig, 1856, p. 408-509 (reprinted by Migne, *P.G.* 137, 911-966). This document was analyzed, with particular attention to its date, by V. Grumel, "L'affaire de Jean de Chalcédoine. La chronologie d'Alexis Ier sur les traits anciens," *Etudes byzantines*, 2, 1944, p. 126-133.

82. Anna Comnena (*Alexiad*, 5.2.5, ed. B. Leib, II, p. 12[14-19]) mentions that further secularizations were required to meet the threat of the Patzinaks. In book seven, in discussing the battle of Dristra and the flight of the Emperor's army from the Patzinaks (August 1087), she says that on the very day that Alexius had gone to Verroia to prepare to ransom prisoners of war, George Palaeologus was thrown from his horse while in retreat and was thereby put into a position of some danger (*Alexiad*, 7.4.1, ed. B. Leib, II, p. 101[23]-102[14]). Leo of Chalcedon, dressed in episcopal regalia, appeared to Palaeologus, as if in a dream, and offered him his horse. The linking of events is suggestive: Perhaps in late Summer or early Fall of this year, further alienations were made to pay the army and/or ransom prisoners of war, the latter being the one purpose justifying confiscation according to canon law.

83. Gautier, "Diatribes de Jean l'Oxite...," *op. cit.*, p. 16, in the Winter of 1091 on the basis of references in the writings of John V. Oxites.

84. Reference to the two synods in 1085 is made in the proceedings of the January 1086 Synod: J. Sakkelion, "Documents inédits tirés de la bibliothèque de Patmos," *BCH*, 2, 1878, p. 119, 120; for analysis see V. Grumel, «L'affaire de Léon de Chalcédoine. Le decret ou "semeioma" d'Alexis Ier Comnène (1086)», *EO*, 39, 1941-42, p. 333-341, and Glabinas, *op. cit.*, p. 104-115.

85. No actual document of deposition survives (see V. Grumel, *Les repestes des actes du Patriarchat de Constantinople*, I, *Les actes des patriarches*, 3, *Les repestes de 1043 à 1206*, Istanbul, 1947, n° 941). Neither can one be specific on the date of Leo's exile: Anna Comnena (*Alexiad*, 5.2.6, ed. B. Leib, II, p. 13[1]) reports that it was "many years" after his deposition, whereas Nicetas Choniates (*Thes. orth.*, ed. S. Tafel: *Annae Comnenae supplementa nostrum ecclesiasticam graecorum saeculi XI et XII historiam illustrantia*, Tübingen, 1832, p. 7) only a "short time" thereafter. P. Stephanou ("Le Procès de Léon de Chalcédoine, *OCP*, 9, 1943, p. 27) dates Leo's exile to the end of 1087 or beginning of 1088; Grumel (*Les repestes*..., *op. cit.*, I, 3, n° 965) to around 1089; and Gabras (*op. cit.*, p. 138-141) to the end of 1087.

86. While in exile, Leo was of course in communication with members of the court: see P. Stephanou, "La Doctrine de Léon de Chalcédoine et ses adversaires sur les images," *OCP*, 12, 1946, p. 179.

87. Text published by B. de Montfaucon, *Bibliotheca Coisliniana*..., Paris, 1715, p. 103-110, reprinted in Migne, *P.G.* 127, 971-984; no precise date is given in the text and I here follow that assigned by Gautier, "Le Synode des Blachernes...," *op. cit.*, p. 230-234; for further see Gabras, *op. cit.*, p. 179-187, as in early 1095.

88. See particularly the first and longer of his two treatments of the subject: Gautier, "Diatribes de Jean l'Oxite...," *op. cit.*, p. 19-49. My summary does little justice to the shrewdness of John V.'s observations.

89. *Semeioma* of 1086, ed. Sakkelion, "Documents inédits...," *op. cit.*, p. 119.

90. E. Miller, "Fragment inédit de Nicetas Choniate relatif à un fait numismatique," *Revue numismatique*, 11, 1866, p. 36 (reprinted F. Unger, *Quellen zur byzantinischen Kunstgeschichte*, Vienna, 1887, p. 37); *Semeioma* of 1086, ed. Sakkelion, "Documents inédits..," *op. cit.*, p. 119 (quoting Leo of Chalcedon; Anna Comnena, *Alexiad*, 5.2.4, ed. B. Leib, II, p. 11[24]-12[4]).

91. For a fuller treatment of the theology see Gabras, *op. cit.*, p. 151-174, especially p. 161-174.

92. Ed. B. Leib, II, p. 12[24]-13[3].

93. Miller, "Fragment inédit de Nicetas Choniate...", *op. cit.*, p. 36.

94. I refer to the Theodore Psalter, which calls to mind an earlier instance of alienation of property conducted by Michael VII Ducas (1071-1078), reported by Michael Attaliates, *Historia*, ed. I. Bekker, Bonn, 1853, p. 260[7-21]. The events of Michael's reign are, of course, too late to accord with the Psalter's expressely stated date of 1066.

95. As above note 67.

96. Ed. de Montfaucon, *Bibliotheca Coisliniana*..., *op. cit.*, p. 108 (*P.G.* 127, 980,C-D); part of my translation of this quotation relies on the rendering in *Iconoclasm*, Birmingham, 1977, p. 184. The last sentence of the quotation from Nicaea II. in both the synodal account and the passage from the letter of Leo of Chalcedon does not appear in the text printed by J. Mansi, *Sacrorum conciliorum... XIII*, Venice, 1767, 377E, but is attested elsewhere: R. Jenkins and C. Mango, "A Synodicon of Antioch and Lacedaemonia," *DOP*, 15, 1961, p. 227.

97. V. Grumel, "Les documents athonites concernant l'affaire de Léon de Chalcédoine," *Miscellanea Giovanni Mercati*, III, Vatican City, 1946, p. 122.

98. Ed. Alexander Lavriotes, *EkklAl*, 20, 1900, p. 415: ἀλλὰ καὶ ἡ Ζ Σύνοδος ἐν τῷ συνοδικῷ αὐτῆς ἀναγνώσματι, συνῳδὰ τούτοις ἔγραψε, τὸν ἐγγραφόμενον ταῖς εἰκόσι χαρακτῆρα ὑπόστασιν εἶναι τοῦ ἐγγραφομένου διδάσκουσα· οὕτως εἰποῦσα, ὁ προσκυνῶν τὴν εἰκόνα προσκυνεῖ ἐν αὐτῇ τοῦ ἐγγραφομένου τὴν ὑπόστασιν. πάντως ἕτερον ἐν ἑτέρῳ· δῆλον δὲ τοῦτο καὶ τοῖς πρὸ ἡμῶν φησιν ὡς ἐξ εἰκόνων τε καὶ ἐν εἰκόσι, τιμᾶται καὶ προσκυνεῖται ἡ ἀλήθεια. ἀκουέτωσαν οἱ τὸ ἐξ εἰκόνων δεχόμενοι, τὸ δὲ ἐν εἰκόσι μὴ προσδεχόμενοι, τούτων οὖν οὕτω κεχωρισμένος ἐξ ἀλλήλων νοουμένων τε καὶ προσκυνουμένων, ἡ μὲν εἰκονικὴ ὕλη τιμητικῶς καὶ σχετικῶς προσκυνεῖται· τουτέστι διὰ τὴν πρὸς τὸν θεοῦπόστατον Χριστοῦ χαρακτῆρα σχέσιν· ὁ δὲ ἐν αὐτῇ ὁρώμενος αὐτοῦ χαρακτήρ, οὐ δι' ἄλλον τινά, ἀλλ' αὐτὸς δι' 'εαυτὸν λατρευτικῶς προσκυνεῖται'.

99. A concern for the role of the material in the sacred object may be found in the seventh-century *Life* of St. Theodore of Sykeon, in which the Saint rejects a set of liturgical vessels, decorated with images, made of silver reclaimed from a prostitute's chamber pot: Mango, *Art of the Byzantine Empire, op. cit.*, p. 143-144. The mundane awareness of the actual material of the image shown by the *Life* of St. Theodore and Leo of Chalcedon is not expressly shared by the authors of the conciliar acts whose abstract theological arguments seem almost deliberate in their avoidance of this matter. One might suspect that the eighth- and ninth-century fathers viewed with profound unease the superstition of the people which, through association of the miraculous power of the person represented with the materials used by the craftsman in the depiction, led to the acts catalogued by E. Kitzinger, "The Cult of Images in the Age Before Iconoclasm,", *DOP*, 8, 1954, p. 100-109.

100. Stephanou, "La Doctrine de Léon de Chalcédoine...", *op. cit.*, p. 182.

101. On the monumental works see Mango, *Art of the Byzantine Empire...*, *op. cit.*, p. 224-225.

102. A Grabar, *L'Iconoclasme...*, Paris, 1957, p. 247.

103. A. Grabar, "Les peintures murales dans le chœur de Sainte-Sophie d'Ochrid", *Cahiers archéologiques*, 15, 1965, p. 257-265.

104. R. Jenkins, "A Cross of the Patriarch Michael Cerularius," *DOP*, 21, 1967, p. 235-240.

105. See the art-historical comment of E. Kitzinger, in *DOP*, 21, 1967, p. 246-249.

106. Cutler*, "The Byzantine Psalter...," *Iconoclasm*, p. 93, notes the existence of nine Psalters with marginal decoration and fifty-four of the so-called aristocratic type; see, however, the qualifications concerning at least two of the nine Marginal Psalters listed p. 56.

107. Der Nersessian*, *L'Illustration... Lond. 19 352*, p. 71-76.

108. *Ibid.*, p. 70.

109. Ed. B. Leib, II, p. 47[17-23].

110. Spatharakis*, *The Portrait...*, p. 122-129.

111. For a recent study with bibliography see P. Lemerle, *Le premier humanisme byzantin*, Paris, 1971, p. 121-128.

112. On the popularity of the Metaphrastian menologium see N. Ševčenko, *op. cit.*, p. 428, and on that of the Gregory manuscripts, G. Galavaris, *op. cit.*, p. 14-17, a table with general dates.

113. H. Belting, *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft*, Heidelberg, 1970, p. 46, 64-65.

114. K. Weitzmann, *Byzantine Miniature and Icon Painting, op. cit.*, p. 207-224.

1. Handkreuz von 1593 mit byzantinischen Emailenkolpion, Leipzig, Museum des Kunsthandwerks (Foto W. Danz/Halle).

Ein byzantinisches Emailkreuz mit Besitzerinschrift*

par Arne EFFENBERGER

Das Museum für Kunsthandwerk in Leipzig (Grassi-Museum) besitzt ein Kreuzenkolpion, das der Forschung – insbesondere der Emailforschung – bisher entgangen zu sein scheint (Abb. 1 bis 5)[1]. Das Enkolpion ist Bestandteil eines im Jahre 1593 eigens dafür angefertigten Handkreuzes, in das es eingefügt wurde (vgl. unten die Beschreibung). Zusammen mit einem aus Holz geschnitzten Segenskreuz[2] und einem Standkreuz[3] gelangte es 1918 aus Leipziger Privatbesitz in das Museum. Laut Inventareintragung sollen alle drei Kreuze aus dem Kloster Kosenitza bei Drama (Nordgriechenland) stammen[4]. An dieser Herkunftsangabe wäre an sich nicht zu zweifeln, da das Segenskreuz (Anm. 2) auf dem Griffansatz die Inschriften ἐπροσήλωθε ἐν τῷ μοναστήριῳ Κοσ[ινιζα] und Κοσενειτίζα ἔτος ʹζρκδ (= 1616) trägt. Das Kloster wurde im ersten Weltkrig bekanntlich seiner Handschriften und wohl auch seiner Zimelien beraubt; ältere Verzeichnisse, in denen außer den Handschriften[5] auch die Kunstgegenstände und liturgischen Geräte erwähnt sind, fehlen indes nicht ganz[6]. Genauere Angaben über Zeitpunkt und Umstände, die zur Verbringung der drei Kreuze in deutschen Privatbesitz geführt haben, lassen sich jedoch nicht mehr ermitteln.

Das Hand- bzw- Segenskreuz, in dem das byzantinische Enkolpion enthalten ist, besteht insgesamt aus sechs einzelnen Teilen, in die es sich mit wenigen Handgriffen zerlegen läßt, entsprechend der 1593 vorgenommenen Montage (Abb. 3-5).

Das eigentliche Handkreuz (Abb. 1-3)[7] besteht aus zwei Hälften, die oben und unten mittels durchgesteckter Stifte (heute ersetzt durch moderne Eisenstifte) fest verbunden waren. Der Handgriff ist an der einen Kreuzhälfte angeschraubt. Die einzelnen Teile des kreuzförmigen Rahmens sind aus Messing gegossen, auf Gehrung geschnitten und an den Kanten zusammengelötet. Die Rosetten, Buckel und Knäufe mit den blütenkelchförmigen Bekrönungen wurden gesondert hergestellt und aufgelötet bzw. aufgenietet. Alle plastischen Schmuckpartien wie das Flechtbandornament des Rahmens, die Granulierung der seitlichen Flächen und die Einteilung der Blütenrosetten sind mitgegossen und toreutisch nachgearbeitet worden.

Im Inneren des Kreuzrahmens ist ein Holzfutter eingelassen, in dessen Aushebungen das byzantinische Kreuzenkolpion genau hineinpaßt (Abb. 4). Damit das Holzfutter nicht sichtbar wird und das Emailkreuz nicht herausfällt, ist auf Vorder- und Rückseite je eine Blende aus Messingblech (Abb. 5) eingesetzt. Die Blende der Vorderseite ist wie eine Passepartout ausgeschnitten, so daß die Emaildarstellung des Enkolpions sichtbar bleibt (Abb. 1). Die Blende der Rückseite trägt eine eingravierte griechische Inschrift (s.u.) mit der Jahreszahl 1593. Es steht damit außer Zweifel, daß das Handkreuz für die Aufnahme und Aufbewahrung des Emailkreuzes eigens angefertigt und dieses wegen seiner Kostbarkeit und der darin sicher ursprünglich verwahrten Kreuzpartikel[8] selbst wie eine Reliquie behandelt wurde. Freilich stand dafür 1593 nur ein recht bescheidenes Material zur Verfügung.

Das eingesetzte Emailkreuz (Abb. 1, 3 und 4)[9] besteht ebenfalls aus Messingblech und ist vergoldet. Die emaillierte Vorderseite ist als abnehmbarer Deckel gebildet. Die Verbindung von Deckel und eigentlichem Behältnis erfolgte an den vier Enden durch angelötete, scharnierartig ineinandergreifende Ringösen, durch die Haltestifte gesteckt waren (fehlen heute). Das obere Scharnier bstand, den Bruchstellen zufolge, aus vier Ringösen, da hier zugleich auch das Gelenk des Hängegliedes befestigt war. Das Enkolpion war demnach ursprünglich ein Pektoralkreuz.

Der Deckel diente zugleich als Rezipient für die Zellenschmelzeinlagen. Die zur Aufnahme des Zellenwerks und des Emails notwendige, durch Treiben bewirkte Abtiefung der Fläche zeichnet sich an der Unterseite des Deckels deutlich ab. Das Deckelblech ist ca. 1,5 mm stark, davon entfallen auf die Schmelzeinlage ca. 1,2 mm. Der das Kreuz Christi einfassende Metallstreifen ist so eingesetzt, daß ringsum eine ca. 1,5 mm breite

Furche blieb, die mit türkisfarbenem Email gefüllt ist. Da aber der Unterkörper des Gekreuzigten sehr weit nach links durchgebogen ist, greift die Emaildarstellung hier weit auf den Rahmen des Rezipienten über. Die Breite des Rahmens von ca. 2,5 mm ist hier auf 0,8 mm reduziert. Von solchen kompositionsbedingten Beeinträchtigungen abgesehen ist die farbige[10] Emaildarstellung von sehr sorgfältiger Ausführung, deren Wirkung jedoch vom jetzigen Erhaltungszustand[11] stark beeinträchtigt wird.

Dargestellt ist Christus am Kreuz. Unter seinen ausgebreiteten Armen sind links das nimbierte Haupt der Gottesmutter und rechts der ebenfalls nimbierte Kopf des Johannes angeordnet. Zwischen den Füßen des Gekreuzigten erscheint der Schädel Adams. Das Fußbrett des Kreuzes fehlt hier. Über dem nimbierten Haupt Christi und wohl auf dem Kreuzstamm angebracht zu denken befindet sich zunächst die übliche Namensbeischrift $\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$ und darüber – vom eigentlichen Kreuz deutlich abgesetzt – eine dreizeilige Inschrift von recht eigentümlichem Duktus :

+ ὁ βασι-
λεῦς τῆς
δόξις

(«Der König der Herrlichkeit»).

Das eigentliche Kreuzbehältnis ist innen hohl, entsprechend seiner Funktion, eine Kreuzpartikelreliquie aufzunehmen. Der Boden zeigt innen von der Außenseite her eingetriebene Punktreihen, die möglicherweise von der Arbeit an der Inschrift der Unterseite herrühren. Der umlaufende äußere Randstreifen des Kreuzkörpers ist mit einem aus schmalen, aufgelöteten Blechstreifen gebildeten Ornament verziert, das vielleicht als Zellenwerk für die Aufnahme von Emaileinschmelzungen vorgesehen war, die jedoch nicht ausgeführt wurden. An der linken Seite könnten sich jedoch möglicherweise Emailreste erhalten haben.

Auf der Unterseite befindet sich eine elfzeilige Inschrift, die der Kreuzesform folgt und mit dem Gravierstichel eingearbeitet worden ist. Es handelt sich dabei um eine Versinschrift, die aus drei byzantinischen Zwölfsilbern besteht[12] :

+ στ($\overline{\text{αυρ}}$)ε ξυ-
λὸν τί-
μιον ἡγε-
ασμένο(ν)
5 ὅπλον κατ' ἐχθρῶν · : ·
ἀφανῶν [καὶ] ὁρωμένων
Ἰωάννης
φ έ ρ ω
σοι (= σε?) Δού-
10 κας Νο-
στόγκων

("O Kreuz, ehrwürdiges Holz, geweihte Waffe gegen Feinde, unsichtbare wie sichtbare. Ich, Johannes Dukas Nostonkon trage dich"). Aus dem Wortlaut der Inschrift geht, wie schon aus dem technischen Befund, eindeutig hervor, daß das Pektoralkreuz ein Enkolpion war, das auf der Brust "getragen" wurde und zur Aufnahme einer Kreuzpartikelreliquie gedient hatte. Die Besitzerinschrift ist auf der rückseitigen Blende des Handkreuzes von 1593 in variierter und sinnverändernder Erweiterung wiederholt worden[13] :

+ στρ(ό)ν ξῦλον τι-
μηὸν ηγηασμε-
νω ῶπλον
κατ εχθρῶν
5 αφανων
ορωμενων
Ιω(αννη)ς φερον σι Δουκας τω μενω
στω ναω του αγηου Γεωργηου και
η της τω στερησε να εχη τας
10 αρας των αγηον τι κ(αι)η θεωφο[ρων]
πατερον
και των α-
γηω Γεωρ-
γη ανδιδι-
15 κω κα[τ'] ετ[ος]
,α φ μ γ

("/Dieses/ Kreuz, ehrwürdiges Holz, geweihte Waffe gegen Feinde, unsichtbare wie sichtbare. Johannes Dukas trägt dich in die Kirche des hl. Georgios. Und wenn es irgendeiner raubt, soll er die Flüche der heiligen 318 gotterfüllten Väter tragen und den hl. Georgios zum Ankläger haben. – Im Jahre 1593").

Die gravierte Inschrift ist, wie auf dem Emailkreuz, der Kreuzesform entsprechend angeordnet, ist jedoch jetzt von drei auf acht Zwölfzeiler erweitert. Mit der weitgehenden Wiederholung der älteren Inschrift bis Johannes Dukas (Zeile 7) wird zunächst die ursprüngliche Funktion des Kreuzes – nämlich Behältnis für eine Kreuzesreliquie und damit wirksames Phylakterion zu sein – evoziert. Der Text erhält jedoch eine neue Pointe, indem der einstige Besitzer und Träger des Enkolpions, Johannes Dukas (Nostonkon) nunmehr zum Stifter umgedeutet wird. φέρω wird demzufolge zu φερόν verändert, wobei der Kopist wohl mit dem Familiennamen Nostonkon nichts mehr anzufangen wußte bzw. diesen aus metrischen Gründen weggelassen hat.

Die Weihinschrift enthält die Aussage, daß das Handkreuz in eine Kirche des hl. Georgios gestiftet worden sei und zwar, wie man dem Wortlaut entnehmen muß, im Jahre 1593, zu welchem

2. Rückseite des Handkreuzes von 1593 (Foto W. Danz/Halle).

3. Das byzantinische Emailkreuz (links) und das demontierte Handkreuz von 1593 (rechts) (Foto Staatliche Museen zu Berlin/DDR).

Zweck die Einarbeitung des Pektoralkreuzes in die neue Fassung erfolgte. Da das Kloster auf dem Pangaion aber dem Acheiropoieton bzw. der Theotokos Eikosiphoinissa geweiht war, ist es zweifelhaft, daß das Kreuz – im Gegensatz zu den beiden anderen Stücken aus Kosenitza (vgl. Anm. 2 und 3) – schon ursprünglich zum Zimelienbesitz gehört hat.

*
* *

Mit der Nennung eines Johannes Dukas Nostonkon enthält die Inschrift des Emailenkolpions einen für byzantinische Kleinkunstwerke zwar nicht seltenen, in unserem Falle für die Kunstgeschichtliche Beurteilung jedoch außerordentlich wichtigen prosopographischen Hinweis. Da es keinerlei Anzeichen gibt, die gegen eine ursprüngliche Zusammengehörigkeit von Kreuzbehältnis und Emaildeckel sprechen, ist über die Identifizierung und zeitliche Eingrenzung des Johannes Dukas Nostonkon auch eine Zeitbestimmung des Enkolpions und darüber hinaus eine Lokalisierung der Emailwerkstatt zu versuchen.

Die in den Schriftquellen überlieferten Personen mit dem byzantinischen Familiennamen Νεστόγγος – Νοστόγκων ist hierfür nur eine der zahlreichen Schreibweisen des Namens (s.u.) – lassen sich seit 1136, besonders aber im 13. und in der ersten Hälfte des 14. Jh. nachweisen[14]. Das prosopographische Material hierzu hat zuletzt D.J. Polemis zusammengestellt[15]:

1. Alexios Dukas Nestonkon

Alexios Dukas Νεστώγκων[16] wird August 1268 in einem horismos Michaels VIII. Palaiologos (1259-1282) als neuer κεφαλή von Thessaloniki erwähnt; er trug die Würde eines πιγκέρνης[17]. Gemäß einer von ihm im September 1267 unterzeichneten Urkunde des Athosklosters Zographu war er ἐξάδελφος des Kaisers[18]. Das Amt des Kephalen von Thessaloniki hatte zuvor Konstantinos Tornikes inne[19], der im Vertrag mit den Venezianern vom 15. Juni 1285 unter den Zeugen wiederkehrt[20]. Die Besetzung des Gouverneurspostens von Thessaloniki mit Personen, die mit dem Palaiologenhaus verwandt waren, erklärt sich aus den Stabilisierungsbestrebungen der byzantinischen Zentralmacht in Ostmakedonien seit 1246[21]. Wir wissen nicht, ob Alexios Dukas Nestonkon der erste Vertreter jenes Zweiges der Familie Nestongos war, der sich den Beinamen Dukas zugelegt hatte. Da Alexios Dukas Nestonkon als Vetter des Kaisers galt, können seine Vorfahren und Verwandten nur unter etlichen mit dem Laskariden- bzw. mit dem Palaiologenhaus verschwägerten Nestongoi vermutet werden:

(a.) Andronikos Nestongos
Es war ein Neffe des Kaisers Johannes III. Dukas Vatatzes (1222-1254) und Bruder eines

(b.) Isaakios Nestongos[22]. Aus den Angaben geht nichts über ihre Herkunft hervor. Beide waren in ein Komplott gegen den Kaiser verwickelt und wurden dafür bestraft.

(c.) Theodoros Nestongos
Es war 1255 zusammen mit Johannes Angelos Kommandant der Festung Melenikos/Melnik und hielt diese gegen Dragotas, bis die Stadt durch Kaiser Theodoros II. Laskaris entsetzt wurde[23].

(d.) Isaakios Nestongos
Dieser ist nicht identisch mit (b.), der wegen seiner Teilnahme an der Verschwörung seines Bruders Andronikos Nestongos (a.) geblendet worden war. Isaakios Nestongos ist für 1257 als Beamter ἐπὶ τῆς βασιλικῆς τραπέζης bezeugt[24] und ist wohl identisch mit dem für 1281 durch eine Urkunde belegten Inhaber des Namens[25].

(e.) Georgios Nestongos
Es war eng mit Theodoros II. Laskaris (1254-1258) liiert, der ihn sogar zu seinem Schwiegersohn machen wollte; er war Heerführer[26].

(f.) Michael Nostongos
Er ist für 1259 als Neffe Michaels VIII. Palaiologos belegt und war προτοσεβάστος[27].

2. Konstantinos Dukas Nostongos

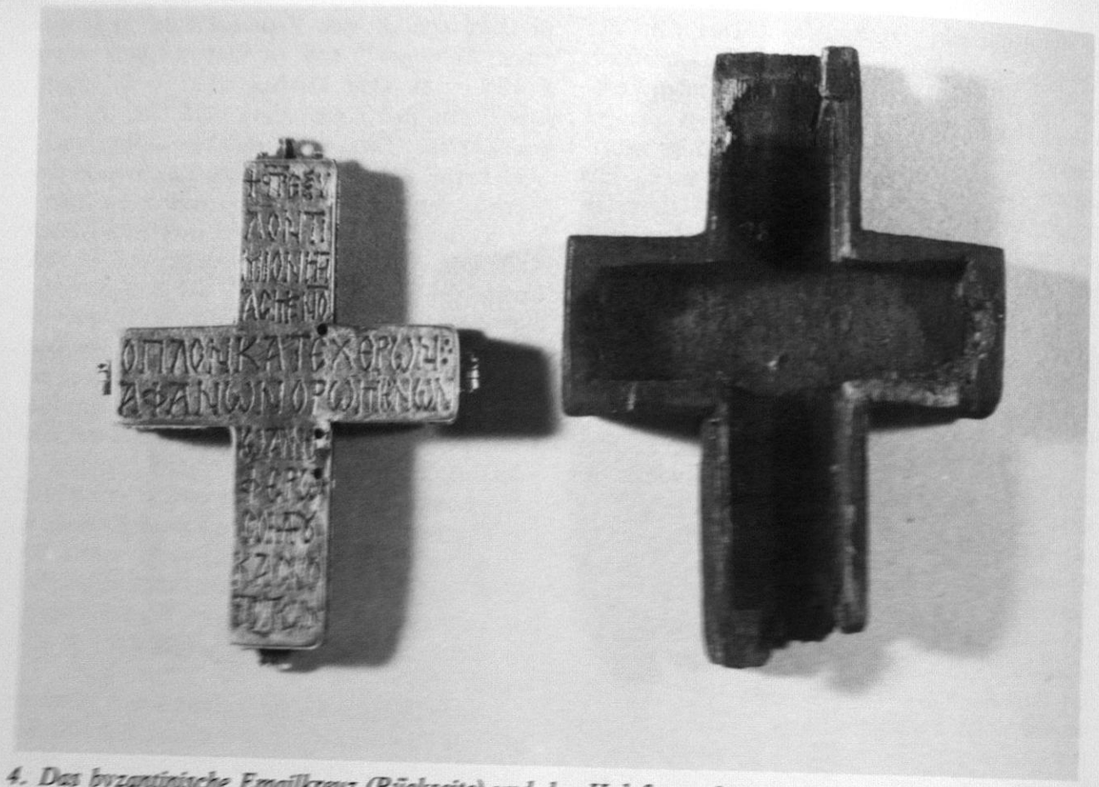
Konstantinos Dukas Nostongos war παρακοιμώμενος τῆς μεγάλης σφενδόνης[28] und θεῖος des Kaisers Andronikos II. Palaiologos (1282-1328)[29]. Er begleitete diesen 1280 nach Kleinasien, wo er die erfolglose Verteidigung von Nyssa leitete, bei der Stadt und Heer vernichtet wurden und Konstantinos Dukas Nostongos selbst in die Hände der Türken fiel[30]. Am 15. Juni 1285 war er als parakoimōmenos tēs megalēs sphendonēs einer der Zeugen des mit den Venezianern im Blachernenpalast von Konstantinopel geschlossenen Vertrages[31] und ist Unterzeichner eines Briefes wohl vom Februar 1291[32]. In einem kaiserlichen Befehl vom März 1292[33] an den Dux des Themas Thrakesion, Phokas Autoreianos, wird Bezug genommen auf eine Beschwerde der Mönche des Theotokosklosters vom Berge Lembos bei Smyrma[34]. Diese hatten sich beim Kaiser Andronikos II. Palaiologos beklagt, weil sie von Leuten des Dorfes Prinobaris, das dem parakoimōmenos tēs megalēs sphendonēs Konstantinos Dukas Nestongos[35] gehört, mißhandelt worden seien. Der Dux wird angewiesen, den Hergang zu untersuchen und die Schuldigen zu betrafen. Ein sēmeiōma wohl vom April 1292[36] nennt nur den parakoimōmenos tēs megalēs sphendonēs Ne(o)stongos ohne den Vor- und Beinamen, doch dürfte die Identität mit Konstantinos Dukas Nostongos wegen des Sachverhalts außer Zweifel stehen. Da dieser als θεῖος[37] des Kaisers Andronikos bezeichnet wird, hält es Polemis für möglich, daß er ein Bruder des Alexios Dukas Nestonkon (1.) war[38].

Im Gefolge des Kaisers befand sich 1280 auch Michael Tarchaneiotes[39]. Wir kennen einen Neffen Michaels VIII., Andronikos Tarchaneiotes, Sohn des Nikephoros Tarchaneiotes und seiner zweiten Frau Maria Palaiologina, die eine Schwester Michaels VIII. Palaiologos war[40]. Diesen Andronikos Tarchaneiotes hatte Michael VIII. 1271 mit der Tochter des Sebastokrators Johannes I. Angelos von Thessalien (1271-1296) verheiratet, um das nordgriechische Reichsgebiet wieder fester an Byzanz binden zu können[41].

Bereits um 1267 arfahrem wir von einer Nonne namens Νοστογγόνισσα, später Ταρχανειώτισσα ἐκ Νοστόγγων[42]. Sie ist (1283) als Tochter des erwähnten Nikephoros Tarchaneiotes aus dessen erster, vor 1237 geschlossener Ehe mit einer Tochter des Protosebastors Andronikos Dukas Aprenos († 1237) bezeugt[43]. Dieser Andronikos Dukas Aprenos war wohl mit einer Angehörigen der Familie Nestongos verheiratet, von welcher der mütterliche Name auf die Tochter übergegangen sein dürfte. Die enge Bindung der Tarchaneiotai an das Kaiserhaus einerseits und die Verschwägerung mit den Zweigen der Dukai und Nestongoi andererseits macht deutlich, in welchem Maße die Stabilisierung der politischen Verhältnisse in den ostmakedonischen Themata durch dynastische Verflechtungen gefördert werden sollte.

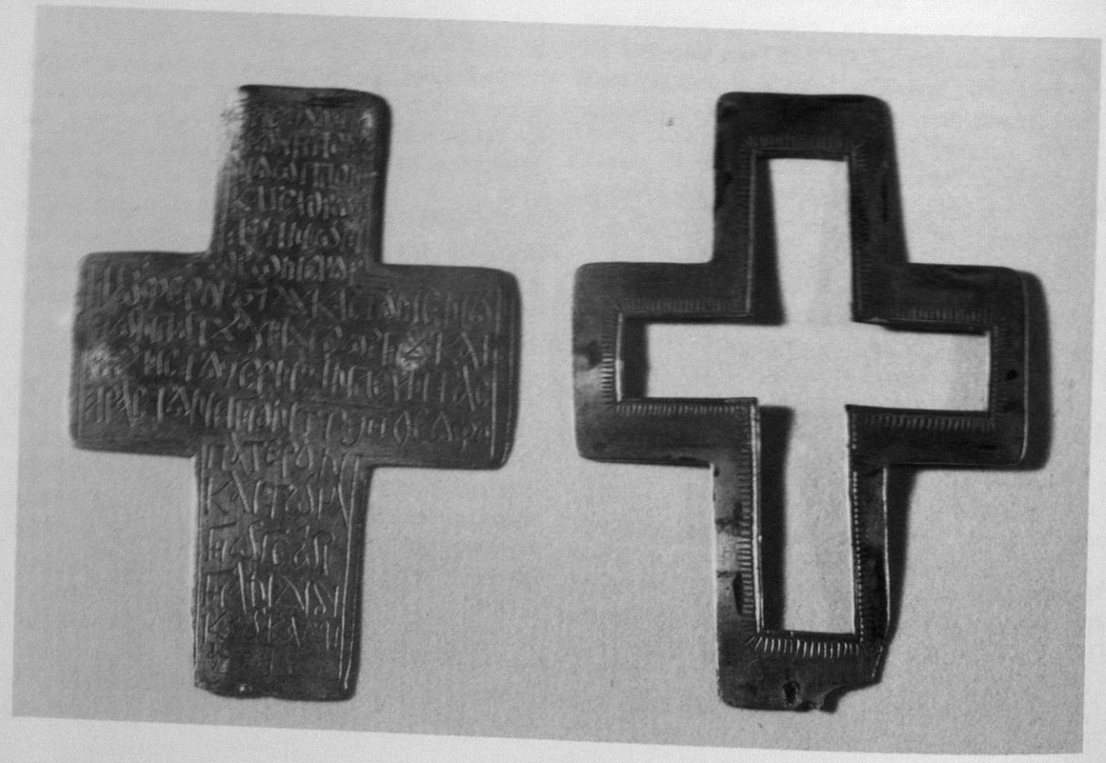
3. (Konstantinos ?) Dukas Nestongos

Zwischen 1304 und ca. 1310 (Todesjahr des Georgios Pachymeres, unseres Gewährsmannes)



4. Das byzantinische Emailkreuz (Rückseite) und das Holzfutter des Handkreuzes von 1593 (rechts) (Foto Staatliche Museen zu Berlin/DDR).

5. Blenden der Rückseite (links) und der Vorderseite (rechts) des Handkreuzes von 1593 (Foto Staatliche Museen zu Berlin/DDR).



läßt sich ein Dukas Nestongos nachweisen, dessen Vorname unbekannt ist. Einige Gelehrte wollen ihn mit Konstantinos Dukas Nestongos (2.) identifizieren[44], doch sprechen dagegen die relativ lange Lebenszeit und vor allem die Reihenfolge der bezeugten Ämter, die unmöglich auf ein und dieselbe Person passen würde[45]. Dukas Nostongos bzw. Nostongos Dukas war πριμικήριος τῆς αὐλῆς und Befehlshaber (κεφαλή) von Magnesia[46]. Er wurde zwischen 1302 und Juni 1304 durch ein prostagma Andronikos II. zum μέγας ἑταιρειάρχης ernannt[47]. Wegen seiner Feinschaft gegenüber dem Katalanenführer Roger de Flor wurde er am 14. Juni 1304 inhaftiert, aber Anfang 1305 wieder in seine alte Würde eingesetzt[48]. Er hatte 1305 und 1306 einen Kommandoposten im Heer Michaels IX. inne[49], der den Katalanen ebenfalls feindlich gesonnen war und Roger de Flor 1305 ermorden ließ. Es ist anzunehmen, daß sich Dukas Nostongos auch an der Bekämpfung der Katalanen und der Verteidigung Thrakiens beteiligt hat. 1306/07 erscheint sein Name in einem Brief des Patriarchen Athanasios I. von Konstantinopel[50].

4. Dukas Nestongos

Der Vorname ist unbekannt. Er stand im Dienst des serbischen Königs Dušan und ist für 1354 als κεφαλή von Serres bezeugt[51]. November 1360 gehört er als μέγας παπίας zu den Unterzeichnern einer Urkunde von Chilandar[52].

1 Leerzeile

Überlickt man die Reihe der Nestongoi und Dukai Nestongoi[53], so gewinnt man den Eindruck, daß diese mit den Häusern Laskaris, Tarchaneiotes und Palaiologos eng verwandte Familie außer im Thema Thrakesion und der Region um Smyrna[54] besonders im ostmakedonisch-thrakischen Gebiet beheimatet und dort auch vorzugsweise mit hohen Ämtern und Kommandoposten betraut war :

1255 Theodoros Nestongos, Kommandant der Festung Melnik

1267 Alexios Dukas Nestonkon, pinkernēs, kephalē von Thessaloniki

1306 Dukas Nestongos (3.), megas hetaireiarchēs, Kommando wohl auch bei der Verteidigung von Thrakien gegen die Katalanen

1354 Dukas Nestongos (4.), kephalē von Serres

1360 Derselbe, megas papias in Athoskloster Chilandar

ohne Jahr Johannes Dukas Nostonkon, Besitzer eines Emailenkolpions, das sich noch 1593 im Umkreis des Eikosiphoinissa-Klosters auf dem Pangaion bei Drama befand. Ich möchte ihn innerhalb des Zeitraumes von 1267-1354 vermuten.

6. Kapselreliquiar, Thessaloniki, frühes 13. Jh., Dumbarton Oaks Collection.

*
* *

Auf Grund der vermutlichen Herkunft des Kreuzes und der früheren, aber falschen Identifikation des Besitzers hatte ich das Emailenkolpion seinerzeit in die zweite Hälfte des 13. Jh. datiert und durch Vergleich mit vermutlich in Thessaloniki geschaffenen Emailarbeiten diesem Kunstzentrum zugewiesen[55]. Wie die Durchsicht des prosopographischen Materials gezeigt haben dürfte, kann weiterhin davon ausgegangen werden, daß Johannes Dukas Nostonkon, dessen Name einstweilen nur durch unser Kreuz belegt ist, wie mehrere Mitglieder seiner Familie in Bereich der Themen von Thessaloniki und Serrai ansässig war. Damit ergibt sich für die Datierung des Emailenkolpions zunächst schon aus historisch-prosopographischen Gründen der Zeitraum zwischen 1267 und 1354/60[56].

Die Beurteilung des Stils des Emailbildes (Abb. 1) ist durch den schlechten Erhaltungszustand der Christusgestalt äusserst beeinträchtigt. Wohl durch Quetschung oder Feuereinwirkung sind große Partien der Emailfüllung ausgefallen oder teilweise zerbröckelt, wobei das Zellenwerk wellenförmig verbogen wurde (Kreuzarme, Nim-

bus, Kopf, Oberkörper). An den Unterarmen, Händen, Unterschenkeln und Füßen erkennt man aber deutlich, daß die Metallstege in linearen bzw. geschwungenen Konturen geführt waren. Der manieristische Eindruck, der durch die wellenförmig verdrückten Partien hervorgerufen wird, dürfte in Originalzustand jedenfalls nicht in dem Maße die künstlerische Formensprache der Emaildarstellung bestimmt haben.

Das Haupt Christi ist außerordentlich wohlproportioniert. Die Haarpartie setzt sich wirkungsvoll vom Gesicht ab und umrahmt dieses auf beiden Seiten, wobei rechts zwei, links eine Lockenpartie bis auf die Oberarme ausgebreitet sind. Der halblange Vollbart ist abgerundet und deutlich zweigeteilt. Der Kopf versinkt etwa bis zur Hälfte zwischen den hochgezogenen Schultern und ist leicht zur rechten Seite des Gekreuzigten geneigt. Der Nimbus enthält die aus doppelten Stegen gebildeten, an den Enden winklig geschweiften Konturen der Kreuzesarme. Der Zwischenraum ist mit ein bis zwei Kreisen ("Edelsteinen") gefüllt. Der Haarsaum zeigt eine bewegte, an den Schläfen einschwingende Linienführung. Eine betont malerische Auffassung bestimmt hierbei den künstlerischen Eindruck.

Wenn das verdrückte Zellenwerk des Lendenschurzes ein Urteil überhaupt noch zuläßt, so zeigten die Gewandfalten weder eine strenge, parallelisierende Anordnung noch eine konzentrische Stilisierung, wie man sie an Emailwerken des 11. und 12. Jh. findet[57], sondern eine unkonstruierte und zufällige, lockere Bildung.

Im Verhältnis zum Kreuzquerbalken wirken die ausgebreiteten Arme Christi extrem dünn. Ungewöhnlich ist die Einfügung der Köpfe der Gottesmutter und des Johannes. Die Wiedergabe Marias erinnert an den Ring des Admirals Michael Stryphnos (1195-1203)[58], doch entsteht dieser Eindruck wohl eher durch das kleine Format unseres Kreuzes.

Aus dem 13. und 14. Jh. kennen wir einige Emailarbeiten, die sich recht gut datieren lassen und möglicherweise einer in Thessaloniki tätigen Werkstatt entstammen[59]:

1. Sog. "Dagmar-Kreuz", Kopenhagen, Nationalmuseum[60] Das Kreuz stammt aus dem Grab der 1212 verstorbenen Dänenkönigin Dagmar und dürfte daher ungefähr gegen 1200 entstanden sein.
2. Kreuzenkolpion, Dumbarton Oaks Collection, Anfang des 13. Jh. (Abb. 6)[61].
3. Demetrios-Reliquiar, Athos, Große Lawra[62].
4. Kreuz (Enkolpion?), Hamburg, Privatbesitz[63].
5. Kapselreliquiar des hl. Demetrios, Dumbarton Oaks Collection[64].
6. Kapselreliquiar (Enkolpion) der Hll. Georgios und Demetrios, London, British Museum[65].
7. Ikone mit Emailbeschlägen, Freising, Domschatz (Abb. 7)[66]. Die Emails sind vielleicht datiert durch die Stifterinschrift des Manuel Disypatos, Bischof von Thessaloniki (1235-1261).

Überblickt man die angeführten Emailarbeiten des 12./13. Jh. nach Vergleichbarem, so fällt zunächst die überraschende Ähnlichkeit unseres Kreuzenkolpions mit dem Reliquienkreuz in Dumbarton Oaks (Abb. 6) auf. Sowohl die Maße (Dumbarton Oaks: Höhe 97, Breite 62, Tiefe 13 mm; Leipzig: Höhe 83, Breite 62, Tiefe 9 mm), als auch die Art und Weise, wie das Kreuzigungsbild und die gleichlautende Doxologie ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης innerhalb des Emaildeckels angeordnet sind, ferner die gesamte Struktur und äußere Verzierung des Kreuzbehältnisses lassen auf ein mehrfach wiederholtes Fertigungsmuster schließen, das man doch wohl in einer bestimmten Werkstatt vermuten darf. Lediglich die Verbindung des Emaildeckels mit dem Behältnis scheint beim Kreuz in Dumbarton Oaks auch ursprünglich nicht durch Scharnier und Hängeglied erfolgt zu sein[67].

In der künstlerischen Ausführung ist das Leipziger Kreuz freilich gröber. Die Doxologie ist in drei gesonderten Feldern in einer ziemlich verwilderten Schriftform angeordnet. Am eigentlichen Kreuz fehlt der Titulus. Die Namensbeischrift $\overline{IC}$ $\overline{XC}$ ist daher auf das obere Kreuzende gesetzt worden. Ebenso fehlt die feine Rankenbordüre, die am Leipziger Kreuz durch einen einfachen, mit Emailmasse gefüllten Randstreifen ersetzt wurde. Auffällig ist hier freilich die Hinzufügung der Köpfe der Gottesmutter und des Johannes, die von dem Bestreben zeugt, das Kreuzigungsbild in seiner Gesamtheit zu evozieren. Solche "Zitate" aus vollständigen Kompositionen mögen durch den inzwischen weithin üblich gewordenen Brauch angeregt sein, Emailkompositionen auseinander zu schneiden und die dadurch gewonnen Einzelteile zu neuen Kompositionen zu montieren[68]. Ähnlich formelhaft wie die beiden eingefügten Köpfe ist auch der Schädel Adams zwischen den Füßen des Gekreuzigten gebildet worden, während das Emailkreuz in Dumbarton Oaks sorgfältig die Höhle mit dem darin befindlichen Schädel wiedergibt.

Über das Kreuz in Dumbarton Oaks führt die Emaildarstellung des Leipziger Enkolpions jedoch weit hinaus in der Art der Komposition und der körperlichen Auffassung der Christusgestalt. Die Wiederaufnahme des Kreuzigungstypus mit stark durchgebogener Hüfte führte zur Durchbrechung des eigentlichen Bildfeldes und Bildrahmens – eine künstlerische Inkonsequenz, die wohl in dem Bestreben nach einer raumschaffenden, dynamisch

7. Ikone mit byzantinischen Emails, Thessaloniki, 1235-1261, Freising, Domschatz (Foto Staatliche Museen zu Berlin/DDR).

empfundenen Kompositionsweise wurzelt. Die Drehung des Kopfes, die hier zur Ausbildung einer eindeutig abgewandten Gesichtshälfte führte, die Bindung des Oberkörpers an die Fläche, hingegen die deutliche Verschiebung der linken Hüfte Christi, die jetzt als logische Konsequenz zu der vorgesetzten linken Beines und als optisches Gegengewicht zur herausgetretenen rechten Hüftpartie wirksam wird, zerlegen den Körper in eine Folge divergierender Achsen, die jenen raumschaffenden Gesamteindruck erzeugen. Im Gegensatz zu den Kreuzigungsbildern aus der ersten Hälfte des 13. Jh. weist das Leipziger Kreuz somit in Komposition und Linienführung deutlich palaiologische Stilmerkmale auf, die es geraten erscheinen lassen, es zeitlich entschiedener herabzudatieren.

[illegible] das unter dem Email auf der Ikone in [illegible] Kreuzigungsbild, doch leite [illegible] Verschleierung des Paulus – [illegible] wandernde und abgewandte [illegible] – mit den Christusbildern des Leipziger Emailkreuzes ab. Die Paulusgestalt [illegible] Rom zeigt manchen Anklang [illegible] Paleologenzeit und [illegible] deutlich über den Duktus der Zeitstufe 1235/1261 – falls die Identifizierung des auf der Ikone inschriftlich genannten Munuel Disypatos mit dem gleichnamigen Bischof von Thessaloniki zutrifft – hinaus. Mit den Emails auf einem Bucheinband in Venedig (Cod. gr. 56)[69], die bereits in das 14. Jh. datiert werden, verbinden das Leipziger Emailkreuz hingegen nur recht allgemeine Züge. Überhaupt muß festgestellt werden, daß unser Enkolpion – von den auffälligen strukturellen Übereinstimmungen mit dem Reliquiar in Dumbarton Oaks (Abb. 6) abgesehen – unter den ohnehin nicht zahlreichen palaiologischen Emailwerken recht allein steht und die stilistischen Kriterien für seine Datierung sowie für seine Lokalisierung nach Thessaloniki einstweilen recht dürftig sind. Um so wertvoller ist daher die aus prosopographischen Erwägungen gewonnene Datierung. Durch sie ergeben sich [illegible] gewichtige Argumente für eine Datierung des Emails in den allerdings recht weiten Zeitraum zwischen [illegible] und [illegible] und für eine wahrscheinliche Herkunft aus einer Werkstatt in Thessaloniki. Schon [illegible] Leipziger Kreuz einig die [illegible]

Verwendete Abkürzungen

AHRWEILER (1965)
H. AHRWEILER, L'histoire et la géographie de la région de Smyrne, in *Travaux et Mémoires*, Bd. 1 (Paris 1965).

DÖLGER, Regesten 3 (1977)
DÖLGER, Regesten 4 (1960)
DÖLGER, Regesten 5 (1965)
F. DÖLGER, Regesten der Kaiserurkunden des oströmischen Reiches, Bd. 3-5 (München[2] 1977, 1960, 1965).

LEMERLE (1945)
Ph. LEMERLE, Philippes et la Macédoine orientale à l'époque chrétienne et byzantine (Paris 1945).

MIKLOSICH/MÜLLER I
MIKLOSICH/MÜLLER IV
F. MIKLOSICH, J. MÜLLER, Acta et diplomata medii aevi, Bd. I und IV (Wien 1860, 1887).

PAPADOPULOS (1938)
A.TH. PAPADOPULOS, Versuch einer Genealogie der Palaiologen 1259-1453 (München 1938. Neudruck : Amsterdam 1962).

PLP
Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit (Wien 1976 ff.).

POLEMIS (1968)
D.J. POLEMIS, The Doukai. A Contribution to Byzantine Prosopography (London 1968).

ROSS (1965)
M.C. ROSS, Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection, Bd. 2 (Washington 1965).

WESSEL (1967)
K. WESSEL, Die byzantinische Emailkunst vom 5. bis 13. Jahrhundert (Recklinghausen 1967).

empfundenen Kompositionsweise wurzelt. Die Drehung des Kopfes, die hier zur Ausbildung einer eindeutig abgewandten Gesichtshälfte führte, die Bindung des Oberkörpers an die Fläche, hingegen die deutliche Verschiebung der linken Hüfte Christi, die jetzt als logische Konsequenz zu der vorgesetzten linken Beines und als optisches Gegengewicht zur herausgebogenen rechten Hüfte wirksam wird, verlegen den Körper in eine Reihe divergierender Achsen, die jenen raumsprengenden Gesamteindruck erzeugen. Im Gegensatz zu den Kreuzigungsbildern aus der ersten Hälfte des 13. Jh. weist das Leipziger Kreuz somit in Komposition und Linienführung deutlich palaiologische Schwerpunkte auf, die es geraten erscheinen lassen, es zeitlich entschiedener herabzurücken.

Leider fehlt unter den Emails auf der Ikone in Freising (Abb. 7) ein Kreuzigungsbild, doch liefe sich hier z.B. die Gesichtsbildung des Paulus – das Verhältnis von vorderer und abgewandter Gesichtshälfte – mit dem Christuskopf des Leipziger Emailkreuzes vergleichen. Die Paläographie der Freisinger Ikone zeigt mancherlei Ähnlichkeiten in einzelnen Buchstabenformen und Ligaturbildungen mit den drei oberen Schriftzeilen unseres Kreuzes, doch geht letzteres auch hierin deutlich über den Duktus der Zeitstufe 1235/1261 – falls die Identifizierung des auf der Ikone inschriftlich genannten Munuel Disypatos mit dem gleichnamigen Bischof von Thessaloniki zutrifft – hinaus. Mit den Emails auf einem Bucheinband in Venedig (Cod. gr. 56)[69], die bereits in das 14. Jh. datiert werden, verbinden das Leipziger Emailkreuz hingegen nur recht allgemeine Züge. Überhaupt muß festgestellt werden, daß unser Enkolpion – von den auffälligen strukturellen Übereinstimmungen mit dem Reliquiar in Dumbarton Oaks (Abb. 6) abgesehen – unter den ohnehin nicht zahlreichen palaiologischen Emailwerken recht allein steht und die stilistischen Kriterien für seine Datierung sowie für seine Lokalisierung nach Thessaloniki einstweilen recht dürftig sind. Um so wertvoller ist daher die aus prosopographischen Erwägungen gewonnene Einordnung. Durch sie ergeben sich m.E. weitaus gewichtigere Argumente für eine Datierung des Emails in den allerdings recht weiten Zeitraum zwischen 1267 und 1354/60 und für eine wahrscheinliche Herkunft aus einer Werkstatt in Thessaloniki. Schon deswegen sollte das Leipziger Kreuz künftig die ihm gebührende Beachtung finden.

ARNE EFFENBERGER

Verwendete Abkürzungen

AHRWEILER (1965)
H. AHRWEILER, L'histoire et la géographie de la région de Smyrne, in *Travaux et Mémoires*, Bd. 1 (Paris 1965).

DÖLGER, Regesten 3 (1977)
DÖLGER, Regesten 4 (1960)
DÖLGER, Regesten 5 (1965)
F. DÖLGER, Regesten der Kaiserurkunden des oströmischen Reiches, Bd. 3-5 (München[2] 1977, 1960, 1965).

LEMERLE (1945)
Ph. LEMERLE, Philippes et la Macédoine orientale à l'époque chrétienne et byzantine (Paris 1945).

MIKLOSICH/MÜLLER I
MIKLOSICH/MÜLLER IV
F. MIKLOSICH, J. MÜLLER, Acta et diplomata medii aevi, Bd. I und IV (Wien 1860, 1887).

PAPADOPULOS (1938)
A.TH. PAPADOPULOS, Versuch einer Genealogie der Palaiologen 1259-1453 (München 1938. Neudruck : Amsterdam 1962).

PLP
Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit (Wien 1976 ff.).

POLEMIS (1968)
D.J. POLEMIS, The Doukai. A Contribution to Byzantine Prosopography (London 1968).

ROSS (1965)
M.C. ROSS, Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection, Bd. 2 (Washington 1965).

WESSEL (1967)
K. WESSEL, Die byzantinische Emailkunst vom 5. bis 13. Jahrhundert (Recklinghausen 1967).

NOTES

* Für mannigfache Hinweise und Hilfe danke ich H. Buschhausen (Wien), J. Fink (Salzburg), F. Hild (Wien) und K. Treu (Berlin). R. Walther und H.-V. Beyer von der Kommission für Byzantinistik der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien danke ich besonders für die mir gewährte Möglichkeit, das exzerpierte Material des PLP zu Dukas Nestongos einsehen und verwerten zu dürfen.

1. Inv.-Nr. 18.168, vgl. : R. Graul, Das Kunstgewerbemuseum zu Leipzig, Leipzig 1929, S. 43, Taf. 3. – A. Effenberger, in : *Byzantinische Kostbarkeiten aus Museen, Kirchenschätzen und Bibliotheken der DDR* (Staatliche Museen zu Berlin, Frühchristlich-byzantinische Sammlung. Katalog der Ausstellung im Bodemuseum, Februar bis April 1977), S. 60-61, Nr. 112. – Im Inventarbuch des Museums befindet sich die Fahnenkorrektur eines Aufsatzes von J. Ilberg über die Inschriften des Kreuzes, doch konnte ich bislang nicht feststellen, ob und wo dieser Aufsatz jemals publiziert worden ist. Die von Ilberg vorgeschlagene Lesung der Inschriften erledigt sich aber durch die im folgenden vorgetragene Interpretation.

2. Inv.-Nr. 18.169, vgl. Effenberger (wie Anm. 1), S. 63, Nr. 119.

3. Inv.-Nr. 18.170, ebd. S. 64, Nr. 120.

4. Zum Kloster Kosenitza (Μονὴ τῆς Ἀχειροποιήτου bzw. Εἰκοσιφοινίσσης oder Protosynkellos-Kloster) auf dem Berge Pangaion bei Drama vgl. : K. Jireček, Das christliche Element in der topographischen Nomenklatur der Balkanländer, in : *Sitzungsberichte der Wiener Akademie der Wissenschaften, Philos.-hist., Klasse* 13, 1897, Nr. 11, S. 45. – J. Papadopoulos, Τινὰ περὶ τῆς ἱερᾶς μονῆς τῆς Ἀχειροποιήτου τῆς ἐπιλεγομένης Εἰκοσιφοινίσσης, in : *Epetēris tēs Heteireias tōn Byzantinōn Spoudōn*, 5, 1928, S. 379-388 (mit der älteren Literatur). – Lemerle, 1945, S. 255-256 (mit ausführlicher Bibliographie), 274-275, 278, 515-516. – E. Haman, La "stabilitas loci" nel monachismo bizantino, in : *Orientalia Christiana Periodica*, 21, 1955, S. 135. – PLP, Nr. 559, 4488 (identisch mit 4507) und 5858. – Vgl. auch M. Vasmer, Die Slaven in Griechenland, Vorwort von H. Ditten, Berlin, (Reprint : Leipzig 1970) S. 218, Nr. 37.

5. Zu den ehemaligen Handschriftenbeständen und zum Schicksal der Bibliothek vgl. Papadopoulos (wie Anm. 4), S. 381 ff. – M. Richard, *Répertoire des bibliothèques et des catalogues de manuscrits grecs*[2], Paris 1958, S. 86-88, Nr. 325-328 (mit den älteren Handschriftenkatologen).

6. Vgl. K.G. Zesios, Ἔρευνα καὶ μελέτη τῶν ἐν Μακεδονίᾳ χριστιανικῶν κειμηλίων, in : *Praktika tēs en Athēnais Archaiologikēs Hetaireias*, 1913, S. 184-251 (unsere Kreuze dort nicht erwähnt !). – Zur Verbringung eines Teiles des Schatzes von Kosenitza nach Vatopädi vgl. G. Smyrnakes, Τὸ ἅγιον ὄρος, Athen 1903, S. 447 (mir nicht zugänglich, zitiert nach Lemerle, 1945, S. 256 Anm. 1).

7. Höhe mit Griff 200, Breite 117 mm.

8. Ob diese 1918 noch vorhanden war, läßt sich nicht mehr feststellen.

9. Höhe 83, Breite 62, Tiefe 9 mm.

den Grund des Rezipienten zerstört oder nur noch verbogenes Zellenwerk erhalten; Zerstörungen des Emails auch im Bereich des Lendentuches und der herausgebogenen Hüfte; starke Ausfälle besonders im Randstreifen. – Wohl erst nachträglich sind die drei Bohrungen durch das gesamte Enkolpion hindurchgeführt worden, was vielleicht von einer sekundären Aufnagelung (Buchdeckel?) herrühren könnte; das Kreuz war demnach vor seiner Einfassung in das Handkreuz schon einmal anderweitig verwendet worden.

12. Sämtliche Lesungen und Übersetzungen werden Kurt Treu Berlin verdankt.

13. Die nur teilweise Akzentsetzung folgt hier dem Befund der Inschrift und wurde daher nicht ergänzt.

14. Vgl. Sp. Lambros, in: *Neos Hellenomnēmōn*, 9, 1912, S. 413. – F. Dölger, in: *Byzantinische Zeitschrift*, 45, 1952, S. 388. – Gy. Moravcsik, Byzantinoturcica, Bd. 2, Berlin 1958, S. 210. – Der früheste Nachweis des Familiennamens Nestongios ist ein Typikon des Pantokratorklosters von 1136, vgl. Polemis, 1968, S. 150. – Vgl. auch Ahrweiler, 1965, S. 173.

15. Polemis, 1968, S. 150-153, Nr. 131-134. – Die von mir im Katalog *Byzantinische Kostbarkeiten* (wie Anm. 1), S. 81, Anm. 91, versuchte Identifizierung des Johannes Dukas Nostonkon des Leipziger Enkolpions mit einer Person bei Polemis, 1968, S. 151, Nr. 132, ist hinfällig! Polemis erwähnt hier, wohl Miklosich Müller, IV, S. 257, Nr. 163 folgend, einen **Johannes** D.N., doch steht in der entsprechenden Quelle, vgl. Dölger, Regesten, 4, 1960, S. 16, Nr. 2147 und Ahrweiler, 1965, S. 173, der Name des **Konstantinos** D.N. [illegible]

[illegible]

13. [illegible]

14. [illegible]

15. [illegible]

20. [illegible]

21. [illegible]

22. [illegible]

23. Georg. Acropol. S. 115, 5. – F. Dölger, Zwei byzantinische Feldzüge gegen die Festung Melnik, in: F. Dölger, Ausgewählte Byzantinische Denkmäler und Briefe, 20 Aufsätze zur Geschichte, Kultur und Sprache des Byzantinischen Reiches, Etta 1961, S. 301, Anm. 6. – Ahrweiler, 1965, S. 142, 173. – Polemis, 1968, S. 150.

24. Georg. Acropol. S. 142, 10; 151, 9. – Polemis, 1968, S. 150.

25. Miklosich Müller, IV, Nr. 123. – Ahrweiler, 1965, S. 173.

26. Vgl. Heisenberg (wie Anm. 22), Addenda S. 293, 12. – Georgios Pachymeres, *De Michaele et Andronico Palaeologis libri tredecim*, ed. I. Bekker, Bonn 1835, I, 65 und 75-76. – Ahrweiler, 1965, S. 173. – Polemis, 1968, S. 150.

tinistik, 23, 1974, S. 134-136, 141-143.

29. Dölger, Regesten, 4, 1960, S. 6-7, Nr. 2104 (voller Name und Titel).

30. Georg. Pach., I, 469. – Vgl. R. Guilland, Recherches sur les institutions byzantines, Bd. 1, Berlin, 1967, S. 209. – Karlin-Hayter (wie Anm. 28), S. 141-142.

31. Dölger, Regesten, 4, 1960, S. 6-7, Nr. 2104.

32. Miklosich Müller, IV, S. 103-104, Nr. 45. – Polemis, 1968, S. 151 zum Datum 1291.

33. Miklosich Müller, IV, S. 257-258, Nr. 163 (vgl. Nr. 164). – Dölger, Regesten, 4, 1960, S. 16, Nr. 2147 (mit Begründung des Datums 1292).

34. Vgl. dazu A.M. Fontrier, Le monastère de Lembos près de Smyrne, in: *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 16, 1892, S. 379-410.

35. Dölger, Regesten 4, 1960, S. 16, Nr. 2147, schreibt **Johannes** D.N. gemäß Wiedergabe bei Miklosich Müller, IV, S. 257 Zeile 11, doch hat Ahrweiler, 1965, S. 173, mit Hinweis auf die Originalquelle **Konstantinos** D.N. gesichert, vgl. oben Anm. 15.

36. Miklosich Müller, IV, S. 258-260, Nr. 164, vgl. Dölger, Regesten 4, 1960, S. 16, Nr. 2147.

37. Miklosich Müller, IV, S. 257 Zeile 9f.

38. Polemis, 1968, S. 152.

39. Georg. Pach., I, 469.

40. Papadopulos, 1933, S. 10-14, Nr. II und III.

41. [illegible] Byzantinische Zeitschrift, 46, 1953.

42. Georg. Pach., [illegible] I, 38 [illegible] 1282.

43. Georg. Pach., [illegible] – Dölger, Regesten, [illegible] 1968, S. 72 mit Anm. 2.

44. [illegible] 1965, S. [illegible] Nr. 17.

45. [illegible] wie Anm. 25, S. [illegible] und [illegible] Polemis, 1968, S. [illegible] Nr. [illegible] und 152 [illegible] Anm.

46. Georg. Pach., I, 425.

47. Dölger, Regesten, 1960, S. 42, Nr. 2288.

48. Georg. Pach., I, 427-428, 502.

49. Georg. Pach., I, 324, 334, 348, 424, 501.

50. V. Laurent, Les regestes des actes du patriarcat de Constantinople, fasc. 1-4: *Les regestes de 1208 à 1309*, Nr. 1654, und Nr. 1672. – A.M. Marfra Talbot, *The Correspondence of Athanasius I Patriarch of Constantinople*, Washington, 1975, S. 369 f.

51. A.V. Solov'ev, Grečeskie archonty v serbskom carstve XIV veka, in: *Byzantinoslavica*, 2, 1930, S. 282 Nr. 6. – G. Ostrogorsky, *Serska oblast posle Dušanove smrti*, Belgrad 1965, S. 93. – G. Ostrogorsky, Problèmes des relations byzantino-serbes au XIVe siècle, in: *13th International Congress of Byzantine Studies*, Oxford 1966, Mainpapers Bd. 2, S. 8. – Polemis, 1968, S. 152, Nr 134.

52. L. Petit, Actes de Chilandar, in: *Vizantijskij vremennik*, 17, 1911, priloženie 1, S. 308, Nr. 146; S. 310. – D.M. Nicol, Rezension zu Polemis, 1968, in: *The Classical Review*, 20, (84), 1970, S. 223.

den Jahren 1315-1331, Wien 1961, S. 288-291, Nr. 38. – Eine μεγάλη παπίτσα Eudokia Nestongonissa (um 1315) bei Darrouzès, ebd. Nr. 2043, vgl. Hunger - Kresten, ebd. S. 186-191, Nr. 14. – Ein Laskaris Nestenkos (um 1385) bei Lambros (wie Anm. 14), S. 413.

54. Vgl. hier Nr. 2, Konstantinos D.N.

55. Effenberger (wie Anm. 1), S. 60 f.

56. Aus den urkundlichen Erwähnungen des Klosters von Kosenitza, vgl. Papadopoulos (wie Anm. 4) S. 380 ff., lassen sich keine Datierungskriterien für das Enkolpion gewinnen, zumal dessen ursprüngliche Aufbewahrung in diesem Kloster nicht nachzuweisen ist.

57. Vgl. z.B. Wessel, 1967 passim.

58. Wessel, 1967, S. 183, Nr. 57. – Ross, 1965, S. 108-109, Nr. 158, Taf. 72.

59. Zur Emailwerkstatt von Thessaloniki vgl. A. Grabar, Quelques reliquaires de saint Démétrios et le martyrium du saint à Salonique, in: *Dumbarton Oaks Papers*, 5, 1950, S. 1-28. – Wessel, 1967, S. 31-32.

60. Wessel, 1967, S. 187, Nr. 59.

61. Ross, 1965, S. 109-110, Nr. 159, Taf. 73 und Farbtafel D. – Wessel, 1967, S. 188, Nr. 60. – Das Art der Zweitverwendung und die spätere georgische Inschrift "Allmächtiger Gott, bewahre vor Verderben und Untergang Wachting, den Sohn des Erist! Amen" (Wessel) lassen sich sehr gut mit dem Leipziger Enkolpion vergleichen.

64. A. Grabar, Un nouveau reliquaire de saint Démétrius, in: *Dumbarton Oaks Papers*, 8, 1954, S. 305-313; nach Grabar, Thessaloniki, 13. Jh. – Ross, 1965, S. 111, Nr. 160, Taf. 74-75, Farbtafel H. – Wessel, 1967, S. 192, Nr. 62.

65. Grabar, (wie Anm. 58), S. 1-28. – Grabar, (wie Anm. 63), S. 305-313. – Ross, 1965, S. 111. – Wessel, 1967, S. 192-193 (mit Literatur), Nr. 63. – Grabar, Ross und Wessel analog zu Nr. 5: Thessaloniki, frühes 13. Jh.

66. A. Xyngopoulos, in: [*Katalog*] *Byzantine Art a European Art*, Athen 1964, S. 261, Nr. 214. – Wessel, 1967, S. 197-198, Nr. 65: Thessaloniki, um 1250.

67. Ross, 1965, schreibt nichts über die Art der Verbindung von Deckel und Behältnis.

68. Vgl. das Kreuz in Hamburger Privatbesitz, Nr. 4, wo unter dem Querbalken des Kreuzes rechts und links noch die Anempfehlungsworte erhalten sind.

69. Wessel, 1967, S. 198-202, Nr. 66.

10. Farben: Bauchschwarz (Kreuzstamm, Grund der Kreuzarme), Hellgrün (Randstreifen), transluzides Weiß bis Bläßrosa (Kreuzarme), transluzides Bläßrosa (Buchstaben), Rot (Mantel), Gemmen im Nimbus Christi), Grün (Mantel).

11. Erhaltungszustand: Bauchpartie Christi bis auf den Grund des Rezipienten zerstört oder nur noch verbogenes Zellenwerk erhalten; Zerstörungen des Emails auch im Bereich des Lendentuches und der herausgebogenen Hufte; starke Ausfälle besonders im Randstreifen. – Wohl erst nachträglich sind die drei Bohrungen durch das gesamte Enkolpion hindurchgeführt worden, was vielleicht von einer sekundären Aufnagelung (Buchdeckel?) herrühren könnte; das Kreuz war demnach vor seiner Einfassung in das Handkreuz schon einmal anderweitig verwendet worden.

12. Sämtliche Lesungen und Übersetzungen werden Kurt Treu Berlin verdankt.

13. Die nur teilweise Akzentsetzung folgt hier dem Befund der Inschrift und wurde daher nicht ergänzt.

14. Vgl. Sp. Lambros, in: *Neos Hellēnomnēmon*, 9, 1912, S. 413. – F. Dölger, in: *Byzantinische Zeitschrift*, 45, 1952, S. 388. – Gy. Moravcsik, Byzantinoturgica, Bd. 2, Berlin 1958, S. 210. – Der früheste Nachweis des Familiennamens Nestongios ist ein Typikon des Pantokratorklosters von 1136, vgl. Polemis, 1968, S. 150. – Vgl. auch Ahrweiler, 1965, S. 173.

15. Polemis, 1968, S. 150-153, Nr. 131-134. – Die von mir im Katalog *Byzantinische Kostbarkeiten* (wie Anm. 1), S. 81, Anm. 91, versuchte Identifizierung des Johannes Dukas Nostonkon des Leipziger Enkolpions mit einer Person bei Polemis, 1968, S. 151, Nr. 132, ist hinfällig! Polemis erwähnt hier, wohl Miklosich Müller, IV, S. 257, Nr. 163 folgend, einen **Johannes** D.N., doch steht in der entsprechenden Quelle, vgl. Dölger, Regesten, 4, 1960, S. 16 Nr. 2147 und Ahrweiler, 1965, S. 173, der Name des **Konstantinos** D.N. (freundlicher Hinweis von R. Walther); zu diesem vgl. hier Nr. 2, Anm. 28 ff.

16. W. Regel, E. Kurtz, B. Korablev, Actes de Sographu, in: *Vizantijskij vremennik*, 13, 1907, priloženie 1, S. 19, Nr. 6776 (J. 1267); S. 22 Zeile 125; S. 24 Zeile 177-179 (Nachdruck: Amsterdam 1969). – E. Kourilas, Ὁ κατάλογος τῶν ἐπισημῶν Ἀθωνικῶν ἐγγράφων τοῦ Οὐσπένσκη, in: *Epetēris tēs Hetaireias tōn Byzantinōn Spoudōn*, 8, 1931, S. 68, Nr. 165. – Lemerle, 1945, S. 223. – Ahrweiler, 1965, S. 173. – Polemis, 1968, S. 151, Nr. 131.

17. Dölger, Regesten, 3, 1977, S. 51, Nr. 1951.

18. Regel usw. (wie Anm. 16), S. 22, Zeile 124-125.

19. Dölger, Regesten, 3, 1977, S. 51, Nr. 1948-1951, vgl. Papadopulos, 1938, S. 4 unter Nr. 2.

20. Dölger, Regesten, 4, 1960, S. 6-7, Nr. 2104; vgl. hier auch unter Nr. 2 (Konstantinos D.N.).

21. Lemerle, 1945, S. 221 ff.

22. Georgii Acropolitae opera, rec. A. Heisenberg, Leipzig 1903, S. 36,18; 37,17. – Polemis, 1968, S. 150.

23. Georg. Acrop. S. 115,6. – F. Dölger, Zwei byzantinische Reiterheroen erobern die Festung Melnik, in: F. Dölger, Παρασπορά. *30 Aufsätze zur Geschichte, Kultur und Sprache des Byzantinischen Reiches*, Ettal 1961, S. 301 Anm. 6. – Ahrweiler, 1965, S. 142, 173. – Polemis, 1968, S. 150.

24. Georg. Acrop. S. 142, 10; 151, 9. – Polemis, 1968, S. 150.

25. Miklosich/Müller, IV, Nr. 123. – Ahrweiler, 1965, S. 173.

26. Vgl. Heisenberg (wie Anm. 22), Addenda S. 293, 12. – Georgios Pachymeres, *De Michaele et Andronico Palaeologis libri tredecim*, ed. I. Bekker, Bonn 1835, I, 65 und 75-76. – Ahrweiler, 1965, S. 173. – Polemis, 1968, S. 150.

27. Georg. Pach., I, 109; II, 456. – Ahrweiler, 1965, S. 173. – Polemis, 1968, S. 150.

28. Georg. Pach., I, 469, 474 (ohne Vornamen). – Vgl. Ahrweiler, 1965, S. 152-154, 173. – Polemis, 1968, S. 151-152, Nr. 132. – P. Karlin-Hayter, L'Hétériarque. L'évolution de son rôle du De Ceremoniis au Traité des Offices, in: *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, 23, 1974, S. 134-136, 141-143.*

29. Dölger, Regesten, 4, 1960, S. 6-7, Nr. 2104 (voller Name und Titel).

30. Georg. Pach., I, 469. – Vgl. R. Guilland, Recherches sur les institutions byzantines, Bd. 1, Berlin, 1967, S. 209. – Karlin-Hayter (wie Anm. 28), S. 141-142.

31. Dölger, Regesten, 4, 1960, S. 6-7, Nr. 2104.

32. Miklosich Müller, IV, S. 103-104, Nr. 45. – Polemis, 1968, S. 151 zum Datum 1291.

33. Miklosich Müller, IV, S. 257-258, Nr. 163 (vgl. Nr. 164). – Dölger, Regesten, 4, 1960, S. 16, Nr. 2147 (mit Begründung des Datums 1292).

34. Vgl. dazu A.M. Fontrier, Le monastère de Lembos près de Smyrne, in: *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 16, 1892, S. 379-410.

35. Dölger, Regesten 4, 1960, S. 16, Nr. 2147, schreibt **Johannes** D.N. gemäß Wiedergabe bei Miklosich Müller, IV, S. 257 Zeile 11, doch hat Ahrweiler, 1965, S. 173, mit Hinweis auf die Originalquelle **Konstantinos** D.N. gesichert, vgl. oben Anm. 15.

36. Miklosich Müller, IV, S. 258-260, Nr. 164, vgl. Dölger, Regesten, 4, 1960, S. 16, Nr. 2147.

37. Miklosich Müller, IV, S. 257 Zeile 9 f.

38. Polemis, 1968, S. 152.

39. Georg. Pach., I, 469.

40. Papadopulos, 1938, S. 13-14, Nr. 22 und 23.

41. Vgl. G. Ostrogorsky, Geschichte des Byzantinischen Staates[3], München 1963, S. 378.

42. Georg. Pach., I, 292-296 (um 1267); II, 38 (J. 1283); II, 354 (J. 1303).

43. Georg. Pach., I, 294. – Der Zweig ist bei Papadopulos, 1938, nicht berücksichtigt, vgl. aber Polemis, 1968, S. 103 mit Anm. 2.

44. Ahrweiler, 1965, S. 152-153, 165, 173.

45. Karlin-Hayter (wie Anm. 28), S. 134-136, und Exkurs S. 141-143, vgl. Polemis, 1968, S. 151 f., der Nr. 132 und 133 ebenfalls trennt.

46. Georg. Pach., II, 428.

47. Dölger, Regesten 4, 1960, S. 43 Nr. 2266.

48. Georg. Pach., II, 431-433, 502.

49. Georg. Pach, II, 524, 534, 549, 624, 627.

50. V. Laurent, Les regestes des actes du patriarcat de Constantinople, Bd. 1,4: *Les regestes de 1208 à 1309, Nr. 1654, vgl. Nr. 1612.* – *A.M. Maffry Talbot, The Correspondence of Athanasius I Patriarch of Constantinople*, Washington, 1975, S. 369 f.

51. A.V. Solov'ev, Grečeskie archonty v serbskom carstve XIV veka, in: *Byzantinoslavica*, 2, 1930, S. 282 Nr. 6. – G. Ostrogorsky, *Serska oblast posle Dušanove smrti*, Belgrad 1965, S. 93. – G. Ostrogorsky, Problèmes des relations byzantino-serbes au XIVe siècle, in: *13th International Congress of Byzantine Studies*, Oxford 1966, Mainpapers Bd. 2, S. 8. – Polemis, 1968, S. 152, Nr 134.

52. L. Petit, Actes de Chilandar, in: *Vizantijskij vremennik*, 17, 1911, priloženie 1, S. 308, Nr. 146; S. 310. – D.M. Nicol, Rezension zu Polemis, 1968, in: *The Classical Review*, 20, (84), 1970, S. 223.

53. Ein weiterer Nostongos ist für 1316 als Gatte der Tochter des Eustathios Kinnamos bezeugt, vgl. J. Darrouzès, Les regestes des actes du patriarcat de Constantinople, Bd. 1,5: *Les regestes de 1310 à 1376*, Paris 1977, Nr. 2060 und 2062. – H. Hunger, O. Kresten (Hrsg.), *Das Register des Patriarchats von Konstantinopel*, 1. Teil. Edition und Übersetzung der Urkunden aus den Jahren 1315-1331, Wien 1981, S. 288-291, Nr. 38. – Eine μεγάλη παπαίνα Eudokia Nestongonissa (um 1315) bei Darrouzès, ebd. Nr. 2043, vgl. Hunger - Kresten, ebd. S. 186-191, Nr. 14. – Ein Laskaris Nestenkos (um 1385) bei Lambros (wie Anm. 14), S. 413.

54. Vgl. hier Nr. 2, Konstantinos D.N.

55. Effenberger (wie Anm. 1), S. 60 f.

56. Aus den urkundlichen Erwähnungen des Klosters von Kosenitza, vgl. Papadopoulos (wie Anm. 4) S. 380 ff., lassen sich keine Datierungskriterien für das Enkolpion gewinnen, zumal dessen ursprüngliche Aufbewahrung in diesem Kloster nicht nachzuweisen ist.

57. Vgl. z.B. Wessel, 1967 passim.

58. Wessel, 1967, S. 183, Nr. 57. – Ross, 1965, S. 108-109, Nr. 158, Taf. 72.

59. Zur Emailwerkstatt von Thessaloniki vgl. A. Grabar, Quelques reliquaires de saint Démétrios et le martyrium du saint à Salonique, in: *Dumbarton Oaks Papers*, 5, 1950, S. 1-28. – Wessel, 1967, S. 31-32.

60. Wessel, 1967, S. 187, Nr. 59.

61. Ross, 1965, S. 109-110, Nr. 159, Taf. 73 und Farbtafel D. – Wessel, 1967, S. 188, Nr. 60. – Das Enkolpion wird auf Grund stilistischer Erwägungen von Ross und Wessel um 1200 datiert.

62. Unpubliziert, vgl. Ross, 1965, S. 111, der das Stück der Werkstattgruppe von Thessaloniki zurechnet.

63. Wessel, 1967, S. 188-191, Nr. 61: Thessaloniki, "um 1200, eher noch des frühen 13. Jahrhunderts". Die Art der Zweitverwendung und die spätere georgische Inschrift "Allmächtiger Gott, bewahre vor Verderben und Untergang Wachting, den Sohn des Erist! Amen" (Wessel) lassen sich sehr gut mit dem Leipziger Enkolpion vergleichen.

64. A. Grabar, Un nouveau reliquaire de saint Démétrius, in: *Dumbarton Oaks Papers*, 8, 1954, S. 305-313; nach Grabar, Thessaloniki, 13. Jh. – Ross, 1965, S. 111, Nr. 160, Taf. 74-75, Farbtafel H. – Wessel, 1967, S. 192, Nr. 62.

65. Grabar, (wie Anm. 58), S. 1-28. – Grabar, (wie Anm. 63), S. 305-313. – Ross, 1965, S. 111. – Wessel, 1967, S. 192-193 (mit Literatur), Nr. 63. – Grabar, Ross und Wessel analog zu Nr. 5: Thessaloniki, frühes 13. Jh.

66. A. Xyngopoulos, in: |*Katalog*| *Byzantine Art a European Art*, Athen 1964, S. 261, Nr. 214. – Wessel, 1967, S. 197-198, Nr. 65: Thessaloniki, um 1250.

67. Ross, 1965, schreibt nichts über die Art der Verbindung von Deckel und Behältnis.

68. Vgl. das Kreuz in Hamburger Privatbesitz, Nr. 4, wo unter dem Querbalken des Kreuzes rechts und links noch die Anempfehlungsworte erhalten sind.

69. Wessel, 1967, S. 198-202, Nr. 66.

L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie

et dans le reste du monde byzantin

par Tania VELMANS

2e Partie : LA DÉISIS DANS LA COUPOLE, SUR LA FAÇADE ET DANS LES IMAGES DU JUGEMENT DERNIER

Dans le numéro 29 des Cahiers Archéologiques nous avons examiné les absides géorgiennes (XIe-XVe s.) qui montraient la Déisis dans l'abside. Il s'agissait de la prière d'intercession de la Vierge et de saint Jean au moment de la Seconde Venue. Les églises en question étaient presque toutes de petites dimensions et sans coupole. Elles ne présentaient pas non plus — à quelques exceptions près — d'images du Jugement Dernier[1].

C'est un programme différent que montrent certaines grandes églises à coupole (XIe-XIIIe s.). La Vierge à l'Enfant adorée par deux anges y occupe la conque absidiale. Dans la coupole, une grande Déisis est disposée autour d'une croix gemmée; l'auréole qui entoure la croix est portée quelquefois par des anges et rappelle alors l'image de l'Ascension ou de l'Élévation de la croix. Celle-ci figure également seule au centre de la voûte. Avant d'étudier la Déisis qui est toujours associée à une croix gemmée lorsqu'elle apparaît dans la coupole, en Géorgie, nous nous arrêterons sur cette croix au centre de la calotte.

I. LA CROIX AU SOMMET DES VOÛTES ET DANS LES COUPOLES.

Dès le IIIe et jusqu'au VIIIe siècle, la croix en or ou gemmée occupe la conque de l'abside en Syrie et en Mésopotamie[2]. D'après E. Peterson, et nous sommes convaincus par ses arguments, elle doit être interprétée comme le signe de la Seconde Venue qui devait apparaître à l'Orient (Mt. XXIV,30)[3]. La croix dans la conque ne semble pas avoir été adoptée en Géorgie et en Arménie[4], malgré les rapports constants et privilégiés que ces pays avaient avec le monachisme syrien. Par contre, la croix sculptée dans la pierre, en bas-relief, apparaît dès le Ve-VIIe siècle au sommet des coupoles géorgiennes, à Mckheta, Samcervissi, Atheni[5], ainsi qu'en Arménie[6]. Elle continue à occuper cet emplacement en Géorgie, au VIIIe-IXe siècle, notamment à Kančaeti et à Telovani, puis au Xe siècle à Tbeti[7]. Au début du XIe siècle une croix gemmée dans une auréole est peinte à Khakhouli[8].

En Cappadoce, faute de coupole, la croix est située dans la voûte dès une haute époque[9], pendant la période iconoclaste[10], et elle y reste présente assez longtemps. Ainsi trois croix sont sculptées sur le plafond de la chapelle n° 3 de Gül-lü dere[11]. D'autres croix sculptées apparaissent dans les basiliques de Çavuşin et de Zelve (n° 4)[12], tandis que des croix peintes décorent les voûtes des églises des Saints-Joachim et Anne (chapelle sud) à Kisil Çukur[13], Kokar et Yilanli kilisse dont il sera question plus loin, ou encore à la chapelle nord d'Eğri Taş kilissesi[14].

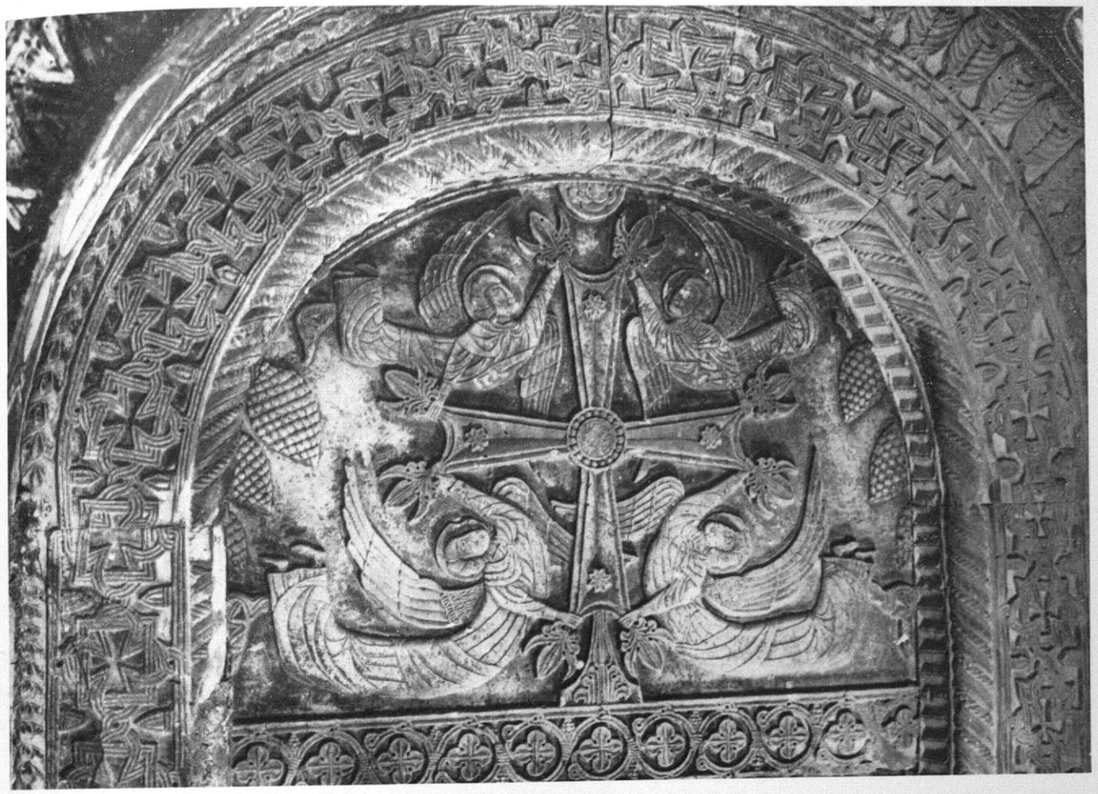
La croix dans la coupole n'est pas particulière à la Géorgie, ni même à l'Orient à une haute époque. Ce qui distingue la périphérie orientale du monde byzantin est le fait que la croix dans les coupoles et les voûtes (qui sont d'ailleurs souvent des plafonds plats en Cappadoce) est maintenue et très répandue pratiquement jusqu'à la fin du XIIIe siècle. Comme on le sait, la croix occupait le centre de la coupole de Sainte-Sophie à Constantinople, décor qui n'a été remplacé qu'au Xe siècle par l'image du Christ[15]. La croix gemmée avait déjà été représentée sur le plafond du palais de

1. Tbilissi, Musée des Beaux-Arts, la croix de Kaïdzgani.
2. Nikorcminda, tympan de la façade Sud, Ascension de la croix.

l'empereur Constantin vers 330, il s'agit donc aussi bien d'un schéma que d'un emplacement très ancien. Cette image imitait probablement le précieux ἀδάρκιν exécuté par un orfèvre sur l'ordre de l'empereur et représentant une croix en or couverte de gemmes et plantée sur une longue hasta[16]. Si l'on se réfère à l'esprit de la *Vita Constantini* où l'accent est mis constamment sur la vertu protectrice de la croix, on peut penser qu'initialement la croix dans la coupole ou dans la voûte en Géorgie avait une signification à la fois triomphale et apotropaïque et que, placée au sommet de l'édifice, on lui demandait aussi de le protéger. L'idée de la victoire définitive du Christ à sa Seconde Venue n'était sans doute pas exclue de ce faisceau de significations, mais elle n'était pas non plus clairement exprimée et faisait seulement partie d'un contexte général.

Quelques décors paléochrétiens conservés en Italie et inspirés de l'iconographie palestienne apportent un témoignage plus précis sur le sens de la croix dans la coupole. Au mausolée de Galla Placidia, une croix d'or décorée de gemmes brille au sommet de la coupole bleue parsemée d'étoiles. Les quatre animaux l'entourent dans les pendentifs. Plus bas, dans les lunettes qui soutiennent la coupole, les apôtres acclament la croix. A propos de cette croix, J. Engemann a fait remarquer qu'elle s'élève dans le ciel à partir de l'est, ce qui la met en désaccord avec l'axe principal nord-sud de l'église, non seulement par rapport à l'architecture de cet édifice cruciforme, orienté du nord au sud, avec un bras plus long s'étendant vers le nord, mais aussi par rapport au décor des lunettes (sous les apôtres), où les images du Christ et de saint Laurent sont disposées au nord et au sud, alors que les deux autres lunettes ne montrent que des rinceaux décoratifs et deux cerfs buvant à la source. Il ressort de la somme de ces particularités que la croix ne peut être comprise ici que comme le signe dans le ciel annonçant la Seconde Venue (Mt. XXIV,30)[17]. Les zodia illustrent les Vivants de l'Apocalypse (IV,6-9 ; V,6-14 ; etc.).

La croix sur un ciel étoilé, mais sans les animaux apocalyptiques, décore la coupole de la Basilique de Casaranello (ve s.)[18]. Le Chrismon sur un fond constellé apparaît également dans la coupole du Baptistère San Giovanni in Fonte, dit de Soter, à Naples (ve s.), où il est surmonté par la main divine sortant d'une couronne[19]. Enfin, dans la voûte de la chapelle archiépiscopale de Ravenne (v^e-vi^e s.), les étoiles sont absentes, le Chrismon occupe le médaillon central et il est soutenu par quatre anges en pied, immobiles. Entre eux apparaissent les symboles des quatre évangélistes[20]. Enfin, la croix dans l'abside de Saint-Apollinaire-in-Classe est, elle aussi, une allusion à la Seconde Parousie, mais mise en rapport avec la Transfiguration[21].



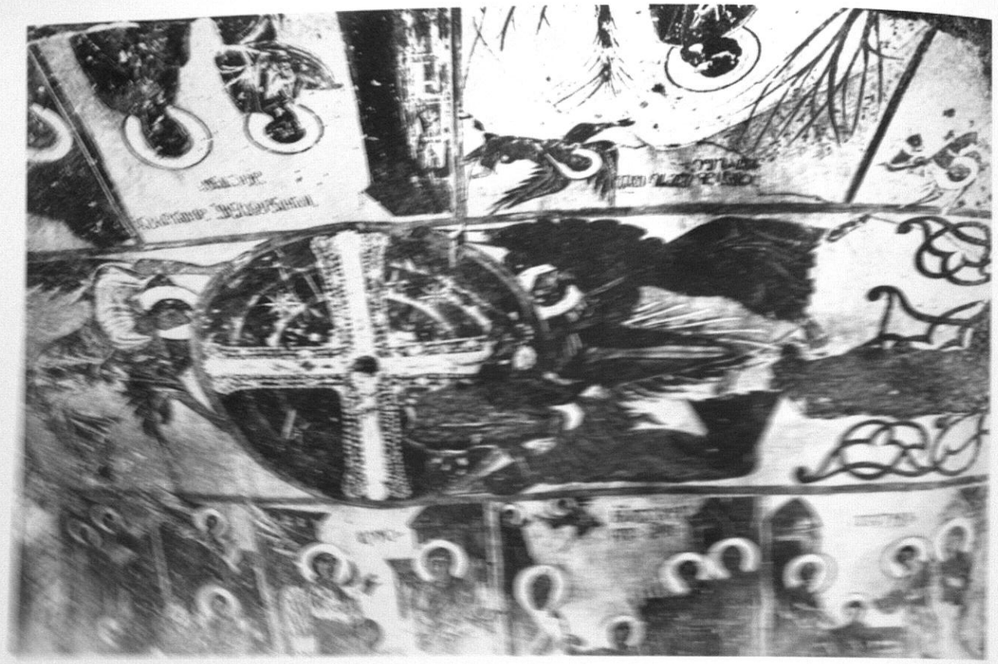
Rappelons encore ici une représentation hors d'Italie, de très haute époque, qui décore la voûte d'un tombeau et dont le sens pourrait bien, de ce fait, comporter des connotations eschatologiques. Le tombeau du IVe-Ve siècle découvert à Sofia (nécropole n° 9) montre, en effet, sur sa voûte en berceau une grande croix gemmée, rayonnante et entourée d'une gloire à plusieurs bandes et d'une couronne, tandis que les angles de cette voûte sont occupés par quatre anges en buste[22].

D'après ces décors italiens et bulgares, il semble donc que la signification de la croix au centre des coupoles se précise lorsque, grâce à la mosaïque ou à la peinture, on lui ajoute d'autres éléments iconographiques. Dans les exemples évoqués plus haut, il s'agissait chaque fois du signe du Fils de l'homme annonçant sa Deuxième Parousie. Un tel sujet n'a d'ailleurs rien d'étonnant. La croix comme signe de la Seconde Venue dans la coupole ou dans les voûtes est en parfait accord avec la pensée des Pères de l'Église qui voyaient dans la coupole le symbole du ciel, de l'au-delà et du triomphe final. En Géorgie, on s'acheminera également vers des schémas plus complexes et plus précis dont le sens sera eschatologique.

II. La croix portée par les anges.

1. Sculptures.

Dans certaines coupoles géorgiennes avec la Déisis, c'est la croix portée par les anges qui occupe le centre de la calotte. Le sujet est également représenté de façon indépendante de la Déisis, dès une haute époque, et il est connu sous le nom de Élévation ou Ascension de la croix. Au départ, il s'agit essentiellement d'une image triomphale que l'on voit déjà sur la colonne d'Arcadius (395-408)[23], puis à l'église Santa Barbara au Vieux Caire (chap. 2), Hoža Kalessi[24], San Vitale de Ravenne[25], sur les sarcophages (v. 400)[26], et les diptyques en ivoire[27]. Dans ces représentations, deux anges volant disposés symétriquement de part et d'autre d'une croix, entourée d'une couronne, soutiennent celle-ci. L'origine de ces représentations pourrait être plus ancienne encore. Sur un fronton égyptien (IVe-Ve s.), actuellement au Musée



3. Bertoubani, église de la Vierge, Ascension de la croix.
4. Vardzia, voûte du narthex, Ascension de la croix.

du Caire, la croix entourée d'une couronne apparaît au-dessus d'un bouquet de feuillage sortant d'un vase. Elle est flanquée de deux garçonnets nus qui tendent les mains vers elle[28]. Des représentations plus anciennes de ce type ont dû exister dans l'Antiquité tardive et ont sans doute permis l'élaboration du nouveau schéma où les anges (calqués sur d'antiques victoires) remplacent les enfants.

Dès le Ve-VIIe siècle, le sujet apparaît sur les façades sculptées géorgiennes, comme on le voit à Mckheta, à l'église de la Dormition de Safara[29] (Ve-VIIe s.) et à celle de Tetri Ckaro (VIe s.)[30]. A partir du VIIe siècle les deux anges du schéma initial sont parfois remplacés par quatre messagers célestes, comme le montre la croix en pierre de Kačagani (fig. 1) et, plus tard, le tympan du portail sud de Khakhouli (Xe s.), celui de Nikorcminda (XIe s.) et le médaillon sculpté sur la façade de Kackhi (XIe s.)[31]. A Nicorominda l'Élévation de la croix est représentée sur le tympan sud, au-dessus de l'entrée (fig. 2). La croix y est ornée, au croisement des bras, d'un gros cabochon entouré de perles et d'une étoile sur chaque branche. Les extrémités de chaque bras se terminent par des fleurons et c'est d'un élément végétal que jaillit la croix, comme nous l'avons vu sur le fronton du Musée du Caire. Quatre anges volant la portent en la tenant par les extrémités. Du cadre qui entoure l'ensemble s'échappent quelques grosses pommes de pin, symboles de vie éternelle et de résurrection. Enfin, une sorte de segment du ciel est figuré au sommet du tympan. Cette croix qui annonce la vie éternelle est aussi le signe de la Seconde Venue. Beaucoup plus haut, sur la même façade sud, apparaît une composition qui montre le Christ trônant, portée par quatre anges, dont deux soufflent dans des trompettes. On pourrait penser à une Ascension, avec allusions parousiaques[32], il s'agit en fait de la Seconde Venue tout court, comme le précise l'inscription qui dit : « la Seconde Venue du Christ[33] ». Les deux compositions, celle avec la croix et celle avec le Christ porté par les anges sont sémantiquement liées, bien qu'assez éloignées l'une de l'autre sur la façade. On y chante le Christ glorieux, source de vie éternelle, tel qu'il apparaîtra à son triomphe définitif à la fin des temps.

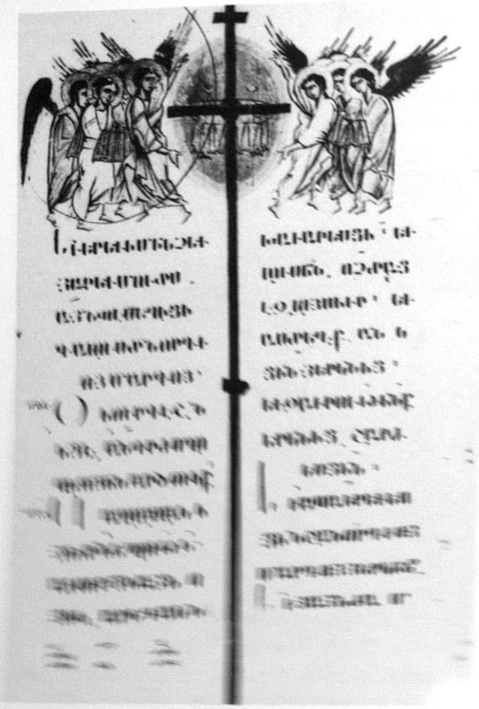
En Arménie le sujet est également connu dès le VIe siècle, sous la forme de deux anges portant la croix, comme le montre la reliure en ivoire d'Etchmiadzin, et il continue à être employé au Xe siècle, par exemple, sur la façade ouest d'Aghtamar[34]. Néanmoins, on ne connaît pas en Arménie le développement ultérieur de ce thème de l'art paléochrétien et la formule avec les quatre anges qui en fait véritablement un sujet à part, chargé d'un sens précis.

2. Peintures.

A partir du Xe siècle, ce sujet fait également partie du décor peint en Géorgie et occupe le sommet des coupoles et des voûtes. Il se trouve alors enrichi de détails nouveaux. Comme dans les monuments de haute époque en Syrie, en Italie et en Bulgarie, déjà cités, et dans les églises médiévales géorgiennes où la croix apparaissait seule (Khakhouli), celle-ci resplendit de gemmes et une gloire, qui est parfois constellée, l'entoure. Le nombre des anges varie entre deux et quatre, mais les quatre messagers célestes caractérisent la formule la plus répandue ; ils ne tiennent plus directement la croix comme dans les sculptures, mais la gloire ronde qui l'entoure.

C'est sous cet aspect que le schéma apparaît au sommet de la coupole à la cathédrale de Iṣhani (Xe s.) (fig. 10) où le bord de la calotte est décoré par une Vision de Zacharie[35], dans la coupole de Manglissi dont il sera question plus loin puisque l'Élévation de la croix y est associée à la Déisis (XIe-XIIe s.), dans celle de l'église Kvelacminda (XIe s.) à Džveli Šouamta[36] (seule l'auréole rouge entourant la croix et un ange sont conservés), dans la voûte du narthex de l'église rupestre dédiée à la Vierge à Vardzia (1184-1185)[37], à l'église rupestre également dédiée à la Vierge à Bertoubani (1212-1213) où cette composition occupe la voûte (plate) et montre la croix dans une auréole constellée, soutenue seulement par trois anges (fig. 3), dans l'arc de la niche marquant la place de l'abbé dans le réfectoire de Bertoubani (XIIe s.)[38], mais ici on a employé la formule plus ancienne avec deux anges volant ; le thème de l'Élévation de la croix est également représenté dans la voûte du narthex de la chapelle sud de Ghelati (fin XIIIe s.)[39], dans celle de l'église de la Vierge (monastère de Kabeni) à Kančaeti (XIIe s. ?), où la peinture est très abîmée. On y voyait huit anges soutenant la croix et peut-être les symboles des évangélistes dans les pendentifs[40]. En dehors de Bertoubani, l'Ascension de la croix apparaît également dans deux autres édifices de la région de David Garedži, notamment sur le plafond de l'église des Quarante martyrs (Mocameta XIe-XIIIe s.) et dans la voûte de l'église de la Vierge au monastère d'Oudabno (XIIIe s.)[41].

La peinture de Vardzia (fig. 4) mérite une attention particulière car elle contribue à préciser le sens de l'image. L'élévation de la croix y figure en effet au milieu de scènes du Jugement Dernier, à côté de l'ange qui enroule le ciel, tandis que la Déisis occupe l'abside. C'est vraiment ici l'illustration de la fin des temps et le signe de la Seconde Venue y trouve tout naturellement sa place.



5. Walters Art Gallery, Évangile arménien n° 539, la croix de la Seconde Venue.

6. Paris. syr. 344, la croix de la Seconde Venue.

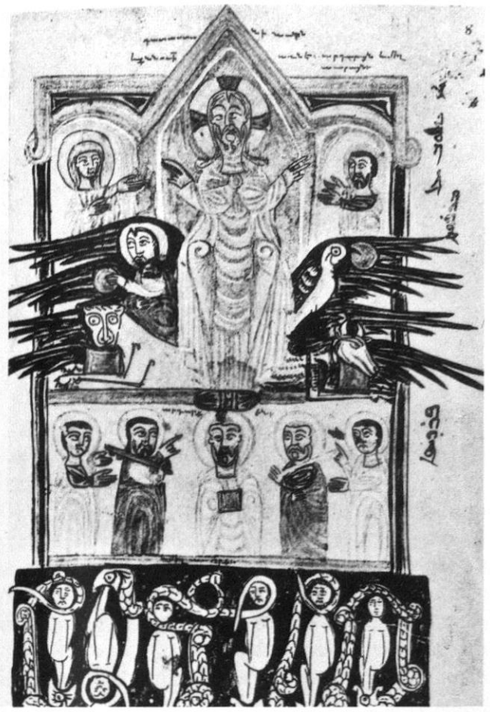
Le sens du schéma de l'Élévation de la croix tel qu'il vient d'être défini, est en accord avec les Écritures. Matthieu (XXIV,31) ne dit pas expressément que les anges portent la croix, mais ils sont présents au moment de l'Arrivée. Saint Éphrem les place dans son voisinage : «La croix paraîtra la première dans le ciel avec grande gloire et de nombreuses armées d'anges annonceront la Venue du grand Roi[42]».

3. *Arménie, Nubie, Palestine.*

C'est exactement ce que l'on voit dans une miniature de 1262 dans l'Évangile arménien n° 539 de la Walters Art Gallery (fig. 5)[43]. Une croix à longue hampe[44], entourée d'une auréole, est portée par deux groupes d'anges. Un autel et les instruments de la Passion figurent à l'intérieur de la gloire et rappellent le rôle de l'Eucharistie dans l'économie du Salut. Le texte qu'illustre cette miniature ne laisse aucun doute sur sa signification : il s'agit de la Seconde Venue selon Matthieu (XXIV,30). La miniature suivante est d'ailleurs celle du Jugement Dernier dont il a été question dans la première partie de cette étude (C.A. 29; fig. 57).

La même succession (Croix-Jugement) existe dans un manuscrit arménien du XVe siècle, l'Évangile n° 5417, dont il sera question plus loin (cf. p. 151) et dans l'Évangile arménien de la Bibliothèque Nationale, le Paris. syr. 344 (fig. 6), où la croix (f° 7 v), avec le médaillon du Christ au centre, est entourée par quatre anges buccinateurs, agglutinés dans les angles du croisement des bras ; l'inscription qui accompagne cette miniature ne laisse aucun doute sur sa signification : «La croix qui s'élève de l'Orient[45]...». La miniature suivante (f° 8) représente le Jugement Dernier (fig. 7). Ces deux schémas sont fréquents dans les miniatures arméniennes, mais les exemples conservés sont du XVe-XVIIe siècle[46]. Il est cependant permis de croire que le schéma de la croix qui vient d'être décrit existait déjà avant le XVe siècle. En tous cas, la croix avec quatre anges entre les bras apparaît au Xe siècle en Arménie, notamment sur la croix en fer du roi Ašot (914-928), actuellement au Musée de la cathédrale d'Etschmiadzin[47].

Cette croix est d'ailleurs assez semblable à un schéma fréquent en Nubie dès le Xe-XIe siècle, où



7. Paris. syr. 344, Jugement dernier.

8. Lapskald, couverture d'Évangile, la Déisis avec la croix.

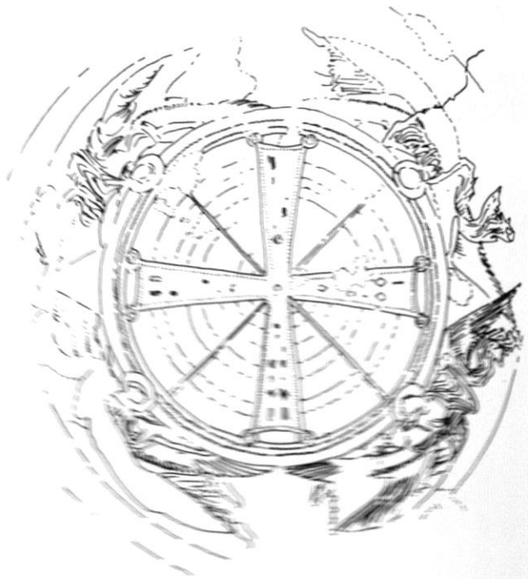
les anges sont remplacés par les quatre animaux ailés[48]. Des inscriptions les désignent comme des images de la Rédemption. Parfois des donateurs les accompagnent avec leur prière inscrite à côté d'eux[49]. Il s'agit d'invocations en vue de la rémission des péchés au moment du Jugement Dernier.

L'adaptation de notre schéma à la coupole et à la voûte, telle qu'on la voit en Géorgie, remonte peut-être à la Palestine et à des prototypes monumentaux disparus. Comme on le sait, Jérusalem était le centre du culte voué très tôt à la croix. Les ampoules de Terre Sainte montrent parfois des schémas assez semblables à nos décors des coupoles[50]. Ainsi le revers des ampoules n° 12 et n° 13 de Monza est décoré par des compositions adaptées au tracé d'un cercle avec, au milieu, une croix sous un arc entourée d'étoiles et de têtes de prophètes[51]. L'ampoule n° 1 de Bobbio montre une croix pommelée dans une auréole constellée, portée par deux anges, tandis que deux autres l'acclament. Au-dessus de cette représentation centrale qui ressemble de si près à l'Élévation de la croix, apparaît le Christ en buste et sous la croix — le tertre du Golgotha[52]. Les deux derniers détails empêchent de penser qu'il s'agit là d'un schéma provenant d'une coupole, mais la structure de l'image et le sens qui s'en dégage sont proches de nos représentations. Car, si l'on figure sur cette ampoule une Adoration de la croix du Golgotha, on donne aussi à cette croix auréolée et entourée d'étoiles une signification de triomphe final et c'est la Seconde Venue qui nous est ainsi rappelée. Sur cette image la croix se trouve donc investie d'un symbolisme polyvalent qui est bien connu : elle est instrument du supplice, symbole triomphal et signe annonçant la Seconde Venue dans le ciel.

III. La Déisis.

L'association entre la croix et la Déisis est connue aussi bien par des œuvres géorgiennes que byzantines. Nous n'en citerons ici qu'un seul exemple particulièrement intéressant, avant de considérer la Déisis combinée avec l'Élévation de la croix dans les coupoles. Sur la reliure en métal de l'évangile géorgien de Lapskald (Xe s.)[53] la croix est composée de gemmes et couvre toute la

9. Manglissi, coupole, la croix portée par les anges.



10. Iṣhani, coupole, détail : l'un des quatre anges portant la croix.

11. Manglissi, coupole, la croix portée par les anges, détail.

surface à décorer (fig. 8). La Vierge et saint Jean en prière la flanquent en haut (de part et d'autre du bras supérieur). Deux anges portant le calice et la patène avec le saint Pain figurent de part et d'autre du bras inférieur. Ils ajoutent une nuance liturgique à l'ensemble, nuance qu'explique facilement l'usage fait de l'évangile au cours de l'office. La croix avec la Déisis apparaît également sur d'autres objets en Géorgie (par exemple, sur les croix plantées devant le templon), mais ce qui nous intéresse ici est surtout l'association de ces éléments iconographiques dans les coupoles.

1. Manglissi.

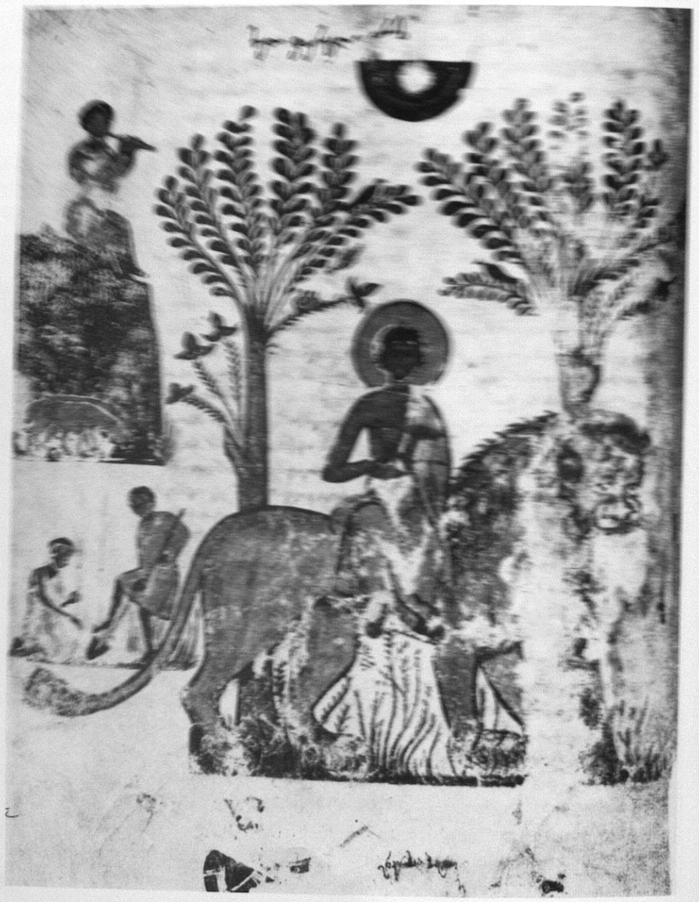
A l'église de la Sainte-Croix à Manglissi (XIe-XIIe s.), aujourd'hui dédiée à la Vierge, l'Élévation de la croix apparaît au centre de la coupole (fig. 9). La croix pommelée, bordée de perles, est décorée sur chaque bras, par deux rangs d'énormes gemmes. Une gloire rouge-feu compartimentée en cinq zones l'entoure. Quatre anges volant vêtus à l'antique soutiennent la gloire d'une main, tandis que l'autre esquisse le geste de l'adoration. Un large pan de ceinture s'enroule autour de leur main gauche et s'envole au vent. Deux des quatre anges sont à peu près conservés. Des deux autres il ne reste que des fragments — une partie des jambes, les pieds, des traces des ceintures et des nimbes. Le mouvement gracieux de ces créatures célestes leur fait épouser les courbes de la mandorle de telle sorte que les ailes de chaque paire se croisent. L'ensemble de ce schéma est très proche de celui de la coupole d'Iṣhani (fig. 10)[54], déjà évoqué. L'immense croix gemmée et pommelée, la grâce et l'allure classique des quatre anges, leurs ailes qui se croisent, leurs ceintures emportées par le vent sont très semblables. Les différences les plus marquantes consistent dans l'auréole rouge de la croix à Manglissi — couleur qui n'est d'ailleurs apparue qu'après un récent nettoyage de ces fresques — tandis que le bord irisé de l'auréole d'Iṣhani manque à Manglissi. Il faut relever encore que les anges sont traités d'une façon plus graphique à Iṣhani où apparaissent, malgré une inspiration assez proche des modèles antiques, de fortes tendances à la géométrisation qu'on ne voit pas à Manglissi (fig. 11). Enfin, les anges d'Iṣhani sont chaussés de sandales, tandis que ceux de Manglissi se présentent nu-pieds.

Le fond bleu foncé de la calotte de Manglissi est constellé. Dans la partie sud-ouest de cette calotte, un homme chevauche un lion (fig. 12) ; il le monte en amazone, les deux jambes du même côté, et tient une grande corne d'abondance de ses deux mains. Il ne semble pas être nimbé. Le tout est entouré d'une mandorle divisée en plusieurs zones. L'inscription qui l'accompagne nomme saint Mamas figuré ici comme symbole du soleil. Il s'agit d'une association entre la légende de ce saint et la personnification du soleil. Saint Mamas était, en effet, considéré comme le protecteur du renouvellement printanier qui a lieu grâce au rayonnement plus intense du soleil et une miniature géorgienne de la fin du XIIe siècle, dans un recueil d'homélies de saint Grégoire de Naziance (Ms. A 109, Inst. des ms. à Tbilissi)[55], montre bien le saint sur son lion au milieu des arbres, des travaux des champs et des troupeaux gardés par un petit berger jouant de la flûte (fig. 15). Le texte qu'illustre cette miniature est le sermon sur le nouveau dimanche et saint Mamas, où l'auteur chante la joie du renouveau printanier, un thème qui appartient à l'Antiquité et n'apparaît pas souvent dans les œuvres des théologiens chrétiens. Saint Grégoire évoque directement saint Mamas et son état de pâtre miraculeusement nourri par du lait de biche[56]. C'est ainsi que des mythes païens, transformés en légendes chrétiennes en Asie Mineure et en Syrie, donnent naissance à une image de saint Mamas chevauchant un lion, dont le peintre de Manglissi fait une allégorie du soleil.

La légende de saint Mamas existe en plusieurs versions qui diffèrent dans les détails. Il reste comme éléments constants — le pâtre né à Gangra, en Paphlagonie, qui avait vécu au milieu de la nature et des animaux sauvages, se nourrissant de leur lait. Jeté dans une fausse aux lions à la suite de sa conversion au christianisme et l'accusation d'être magicien (il se faisait obéir des animaux), ceux-ci ne lui firent aucun mal, de sorte qu'il fut tué à la lance le 2 septembre 275, sous Aurélien, à Césarée[57]. Ce jeune pâtre proche de la nature rappelle Orphée et aussi Adonis. Or, le culte d'Adonis était très largement répandu en Asie Mineure et en Syrie ce qui explique à la fois l'origine du saint, son histoire et le culte dont il fut l'objet en Orient, où il était fêté le 2 septembre comme à Byzance d'ailleurs[58].

Nous avons déjà signalé la présence des luminaires dans certaines Déisis dans l'abside (cf. C.A. 29, pp. 66, sq.). Ils y prenaient place avec d'autres éléments provenant des images des Visions prophétiques. Ces représentations des luminaires ne témoignent pas seulement de la valeur universelle du message du Christ, mais symbolisent également tantôt les débuts des temps nouveaux (Christ en gloire, Vision des prophètes), tantôt la fin des temps (Déisis de la Deuxième Parousie, Jugement Dernier). Une représentation assez proche du saint Mamas de Manglissi, mais figurant la lune, apparaît dans la coupole d'Iṣhani,

12. *Manglissi, coupole, saint Mamas.*
13. *Athènes, Musée Byzantin, eulogion avec saint Mamas.*
14. *Tbilissi, Musée des Beaux-Arts, rondo, saint Mamas.*



15. *Œuvres de saint Grégoire le Théologien, saint Mamas.*

dont le centre de la calotte est déjà si semblable à celle de Manglissi ; une allégorie du soleil, presqu'effacée aujourd'hui était également présente à Iṣhani[59]. Il se pourrait fort bien qu'une allégorie de la lune ait existé à Manglissi, car elle aurait été le complément symétrique de saint Mamas qui déséquilibre l'ensemble de la calotte et n'a pas actuellement de pendant dans sa partie nord-est.

L'image du saint frappe non seulement par sa signification inhabituelle, mais également par certains détails iconographiques et stylistiques qui méritent que l'on s'y arrête. Le visage humain du lion, ses pattes énormes où l'on distingue chaque griffe, ainsi que le mouvement de la queue (fig. 12) rappellent des modèles achéménides et surtout sassanides[60]. On ne s'en est sans doute pas inspiré directement à Manglissi, mais par l'intermédiaire d'œuvres géorgiennes sculptées où cette influence orientale est manifeste. Il s'agit là d'un phénomène que l'on observe fréquemment dans l'art géorgien. La sculpture, tant sur pierre que sur métal, subit des influences venant du plateau iranien et la peinture murale s'inspire quelquefois de ces œuvres dont le nombre et le prestige étaient considérables[61]. Le lion de Manglissi rappelle deux modèles géorgiens. En premier lieu, on pense au fameux tondo trouvé à Ghelati (fig. 14) et conservé au Musée des Beaux-Arts à Tbilissi (VIIe-XIe s.), avec saint Mamas chevauchant un lion — merveilleusement bouclé et fortement marqué par l'empreinte iranienne (muffle, pattes, queue). La date de cet objet est controversée[62], mais il pourrait bien être, à notre avis, de haute époque à cause de sa ressemblance avec les modèles perses[63] d'une part, et de certains traits antiquisants (le cavalier dont le visage est presque en ronde bosse), de l'autre.

On considère généralement le saint Mamas de ce tondo géorgien comme l'exemple le plus ancien du saint montant un lion. Cependant une représentation de ce type du VIe siècle nous est connue. Il s'agit d'un petit *eulogion*, probablement d'origine orientale et actuellement au Musée Byzantin d'Athènes[64]. Sur ce disque en plomb (diam. 0,055 m) on voit saint Mamas sur un lion (fig. 13). Comme à Manglissi, le saint est assis en amazone et le lion a une tête à traits humains. L'avers du disque est décoré d'une croix. Ainsi, même si cette iconographie a été peu répandue dans l'Orient byzantin et presque pas du tout à Byzance, elle est quand même fort ancienne.

Le tambour de la coupole de Manglissi est occupé par une Grande Déisis. A l'est apparaît le Christ trônant. Il est assis sur un siège sans dossier entièrement couvert de grosses gemmes et garni de deux coussins qui semblent s'enfoncer sous le poids du corps. Les pieds reposent sur un tabouret décoré de pierres précieuses. Une ceinture d'une largeur inhabituelle moule la taille du Seigneur tout en trahissant l'épaisseur du tissu. Le nimbe de Jésus est entouré de rangs de perles et de gemmes, tandis que le chrismon qui s'y trouve inscrit est agrémenté de trois fleurons en pierres précieuses. Il bénit de la droite en levant la main très haut et loin du corps et tient le livre de la gauche (fig. 16). Le texte (en géorgien, comme toutes les autres inscriptions) est en grande partie détruit. Le fragment conservé n'appartient pas aux versets qui accompagnent la Déisis et contient une allusion au sacrifice rédempteur : « ... le bon berger... ». Il s'agit manifestement de Jean (X,11) : « Je suis le bon berger. Le bon berger donne sa vie pour ses brebis[65] ».

La figure du Christ est encadrée par un motif ornemental figurant un ruban plié et par deux fenêtres du tambour. Viennent ensuite, de chaque côté, la Vierge (à gauche) et saint Jean (à droite), comme d'habitude. Ils se présentent de trois quarts, en pied, et exécutent le geste de la prière. Dans l'état actuel de la peinture, la figure de Marie est pourvue de quatre mains (fig. 17). La hauteur de la coupole ne permet pas de savoir s'il s'agit, pour la paire de mains superflues, d'une ancienne esquisse qui serait ressortie à cause d'une détérioration de la fresque — ce qui paraît le plus probable — ou bien d'un remaniement d'époque post-byzantine.

Les intercesseurs sont suivis de huit prophètes tenant des rouleaux déployés avec des inscriptions extraites de leurs prophéties et seulement très partiellement conservées. Ils se présentent tantôt de face, tantôt de trois quarts et font le geste de la parole. Marie est suivie de David, Jean — d'Isaïe. Les autres prophètes sont groupés par deux entre les fenêtres (fig. 18) et ont souvent l'air de s'entretenir (têtes penchées, gestes). Particularité curieuse et peut-être signature de l'artiste, ils ont, comme les anges de la calotte, un pan de ceinture qui revient sur leur main gauche mais ne la couvre que partiellement. Les rouleaux sont représentés avec un réalisme stupéfiant, en perspective, encore légèrement enroulés par le haut, tandis qu'à leur extrémité inférieure, ils rebiquent vers le haut comme pour tenter de s'enrouler à nouveau (fig. 19). Les drapés sont fluides et abondants, les ceintures très larges marquent la taille et parfois les hanches par un contour souple et anatomiquement juste qui va en s'évasant à l'approche des hanches. Enfin, la position des pieds est, elle aussi naturelle et variée.

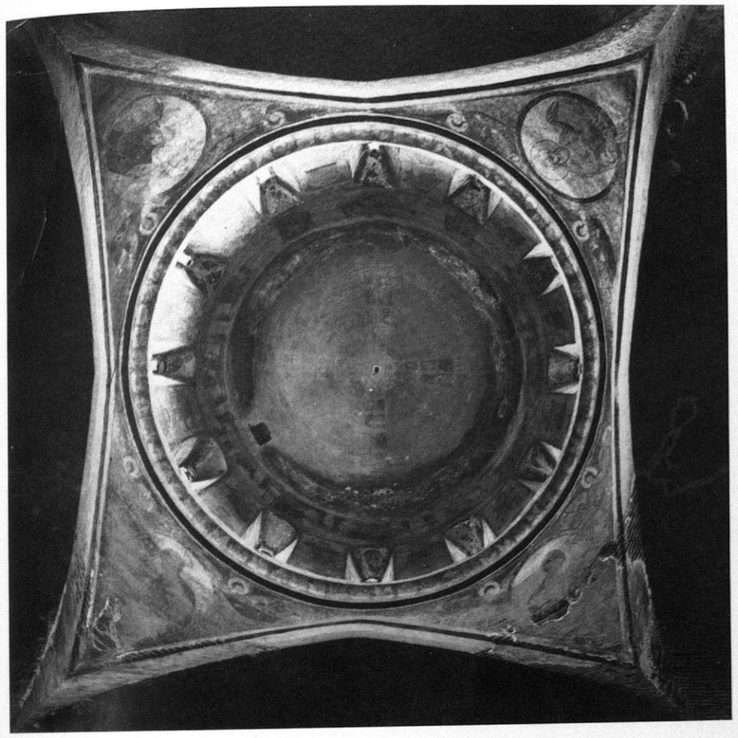
Certains de ces prophètes ont pu être identifiés par leurs inscriptions Isaïe (derrière le Prodrome)

16. Manglissi, tambour, Déisis, détail : le Christ.

17. Manglissi, tambour, Déisis, détail : Marie.

18. Manglissi, tambour, Déisis, détail : prophètes.

19. Manglissi, tambour, Déisis, détail : rouleaux des prophètes.



20. Kincvissi, coupole.

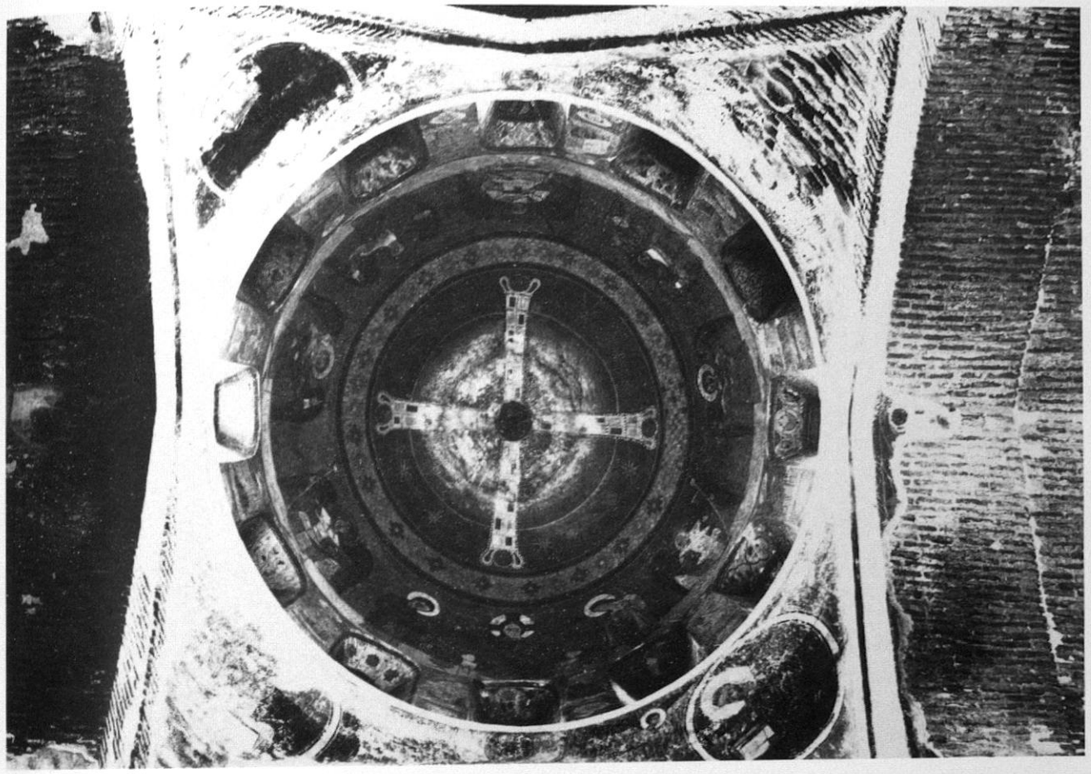
tient une inscription assez détériorée qui pourrait relever du livre 11,1. «(puis un rameau sortira) du tronc d'Isaïe et un rejeton naîtra de ses racines». Il est suivi de Jérémie, puis d'un autre prophète, avec l'inscription : «Je vois la porte de Dieu... elle est fermée... et ne s'ouvrira pas». Il s'agit peut-être d'Élie[66] mais plus vraisemblablement d'Ézéchiel (44, 1-4) : «Il me ramena vers la porte extérieure du sanctuaire, du côté de l'Orient. Mais elle était fermée. Et l'Éternel me dit : Cette porte sera fermée, elle ne s'ouvrira point, et personne n'y passera; car l'Éternel, le Dieu d'Israël, est entré par là». Vient ensuite Jonas, avec les mots : «... Et ma prière est venue jusqu'à toi... toi le Sauveur». On évoque ici Jonas 2, 8 : «Quand mon âme était abattue au dedans de moi, je me suis souvenu de l'Éternel, et ma prière est parvenue jusqu'à toi, dans ton saint temple». Jonas est suivi par Daniel (?), avec l'inscription : «...Et je vois le fils... à la droite de l'Ancien des jours, son père... ses vêtements très clairs[67]». Suivent Osée, Amos et David qui porte la couronne.

2. Kincvissi et Ikorta.

A l'église des Saints-Archanges à Ikorta (construite en 1172), la calotte de la coupole est occupée par une croix gemmée dans une mandorle rouge[68]. Une inscription affirme sa victoire[69]. La Déisis montre le Christ et les deux intercesseurs debout, selon la formule archaïque de la Déisis que l'on voit également dans l'abside de l'église principale d'Oudabno[70]. De face, avec le livre dans la gauche et la droite levée très haut, le Sauveur fait penser à l'image majestueuse de l'abside de Cromi (VIIe s.)[71] où il fait le même geste de la droite. Marie et le Prodrome se présentent de trois quarts et exécutent le geste de la prière. Ils sont suivis de neuf anges et archanges, vus de face, qui décorent la base de la calotte. Le tambour montre deux rangées superposées, dont la première est composée de prophètes, tandis que la deuxième n'est pas identifiable.

A Saint-Nicolas de Kincvissi (1207-1210) le décor est très détérioré. Au centre de la calotte apparaît la croix gemmée dans une mandorle, entourée d'une bande constellée (fig. 20). Au bord de la calotte on voit les traces d'une Déisis. Cette représentation est suivie par neuf figures d'archanges qui occupent la base de la calotte. Le cortège qui s'y associe continue sur le tambour, où se succèdent, en deux registres superposés, des prophètes et des apôtres. Les noms des prophètes ont été relevés lorsqu'ils étaient encore visibles. Il s'agit d'Isaïe, Jérémie, Malachie, Ézéchiel, Zacha-

21. Kincvissi, pendentif, évangéliste entre deux anges.



22. Thimotesoubani, coupole avec croix et Déisis.

rie, Sophonie, Habakuk, Joël et Jonas[72]. Dans les pendentifs, les évangélistes tiennent le livre entr'ouvert; ils sont figurés en buste, dans des médaillons à fonds rouges, et flanqués de deux anges volant (fig. 21). Cette formule n'est pas habituelle à Byzance où les évangélistes sont représentés écrivant. Par contre, elle est assez fréquente en Cappadoce, comme on le voit à Kiliçlar kilisse et Elmale kilisse[73], par exemple, mais les anges volants et les livres manquent.

3. *Thimotesoubani.*

A l'église de la Vierge à Thimotesoubani (1205-1215)[74] le décor de la calotte de la coupole est accompagné d'inscriptions grecques (excepté le texte de l'évangile que tient le Christ), ce qui est inhabituel en Géorgie. Au centre de la calotte, on voit une croix gemmée dans une mandorle parsemée d'étoiles et composée de plusieurs bandes concentriques (fig. 22). Un gros médaillon vert sombre apparaît sur le croisement des bras de la croix, tandis que des cabochons ou des disques sertis de perles garnissent les extrémités de ces mêmes bras. Ils rapprochent le schéma de Thimotesoubani des anciennes images palestiniennes de la croix à boules ou à disques. Celles-ci représentaient initialement des grenades, symboles de nourriture céleste[75], comme on le voit sur les ampoules n° 1, 2, 3, 4 de Bobbio[76], par exemple, ou dans la croix figurée au milieu des scènes des conciles à l'église de la Nativité à Bethléem[77]. On rappelait ainsi la qualité vivifiante de la croix chantée avec tant d'insistance au VIIe siècle par Cosmas de Majouma, dans son célèbre poème liturgique[78]. A Thimotesoubani, on représente un type plus évolué. Les boules, encore proches des fruits par leur forme, sur les ampoules de Bobbio, ont été remplacées par des disques, comme on le voit, par exemple, sur le revers de la croix du reliquaire de Limbourg-sur-la-Lahn[79]. A l'intérieur de la gloire constellée, figure une inscription : «IC XC NIKA»; un motif décoratif sépare ce médaillon des personnages qui l'entourent.

Il s'agit d'une Déisis disposée au bord de la calotte, avec le Christ trônant flanqué de deux chérubins (fig. 23). A nouveau le Christ lève la droite très haut pour bénir et sur le livre qu'il tient de la gauche on lit en géorgien : «Je suis la lumière du monde...» (Jean VIII,12). Les intercesseurs en pied, accompagnés de leurs sigles et pourvus de nimbes blancs, sont suivis de sept archanges[80] vus de face; leurs têtes se détachent sur des nimbes multicolores (surtout blancs et verts) typiques pour la peinture géorgienne, notamment en Svanétie[81]. Tous sont nommés par des inscriptions, ce que l'on voit rarement à Byzance[82] et fréquemment en Cappadoce, notamment à Elmali, Karanlik et Çarikli kilisse[83]. A Thimotesoubani, de part et d'autre des intercesseurs se tiennent Gabriel et Raphaël vêtus de riches costumes impériaux et de loros blancs. Ils portent le labarum et la sphère. Les autres archanges sont vêtus de tuniques et de manteaux. Certains tiennent également le labarum et le globe. Seul l'archange Michel porte le costume militaire et tient de la droite l'épée qu'il semble avoir tout juste tiré de son fourreau. L'ordre des anges est le suivant. Derrière saint Jean on voit l'archange Raphaël, puis les archanges Rastaël, Xesthaël, Michel, Ouriel (écrit Oria), Sariel (écrit Soriel)[84] et Gabriel qui ferme le cercle en se tenant derrière Marie. Les noms de ces anges (inscriptions grecques) posent quelques problèmes. Michel et Gabriel sont mentionnés par Daniel (VIII,16; IX,13-21; XIII,1); Oria est sans doute le fameux Ouriel du livre d'Enoch[85], mais Soriel correspond-t-il à Saltiel nommé à Neredica[86], ou encore à un autre ange? En tous cas Xesthaël et Rasthaël ne nous semblent pas connus.

Les anges sont couramment associés à la Déisis, mais généralement il y en a deux de part et d'autre des intercesseurs. Dans les absides géorgiennes, il est vrai, nous avions trouvé des cohortes angéliques qui correspondaient à la vision de Daniel. Dans la coupole, où les anges sont encore plus particulièrement mis en évidence, il faut tenir compte de leurs fonctions auprès du Christ. Celles-ci étaient de glorifier le Seigneur, de l'escorter, mais aussi d'intercéder. Ils accompagnent Jésus à sa Seconde Venue selon Matthieu (XXV,31) et ils sont présents au Jugement. André de Césarée tient compte de leur présence autour du trône dans l'Apocalypse (VII,11-12). Plus tard, et après Thimotesoubani, Syméon de Salonique dira : «... par les prières de la Mère de Dieu, de tous les anges et de tous les saints, nous... obtiendrons... la miséricorde de Jésus» (cf. *P.G.*, t. CLV, col. 824 C). D'un point de vue plus formel, les anges constituent aussi, bien entendu, une sorte de garde d'honneur pour le Christ Roi du Jugement Dernier et le Pantocrator dans la coupole.

Dans le tambour, on retrouve les prophètes nommés par des inscriptions géorgiennes et tenant des rouleaux avec des versets de leurs prophéties, également en géorgien. En commençant du côté de Marie l'ordre de leurs images est le suivant : Moïse, Isaïe, Jérémie, Daniel, Jonas, Joël, Sopho-

23. Thimotesoubani, coupole, la Déisis.
24. Thimotesoubani, pendentif, évangéliste.

nie, Habbakuk, Zacharie, Élisée, David. Les inscriptions ont été lues par E. Privalova sur les rouleaux de Moïse, Isaïe, Jérémie, Daniel, Sophonie et David[89]. En voici la traduction : Moïse — «Au commencement Dieu créa le ciel et la terre. La terre était informe et vide» (Genèse I,1-2). Isaïe — «... a vu Dieu assis sur un trône élevé» (Is. VI,1). Jérémie — «... C'est notre Dieu et rien ne peut être comparé à lui. Il a trouvé tous les chemins de la Sagesse» (Baruk III,36-37). Daniel — «... Mon Seigneur, la vision m'a rempli d'effroi, et j'ai perdu toute vigueur. Comment pourrais-je [illegible]

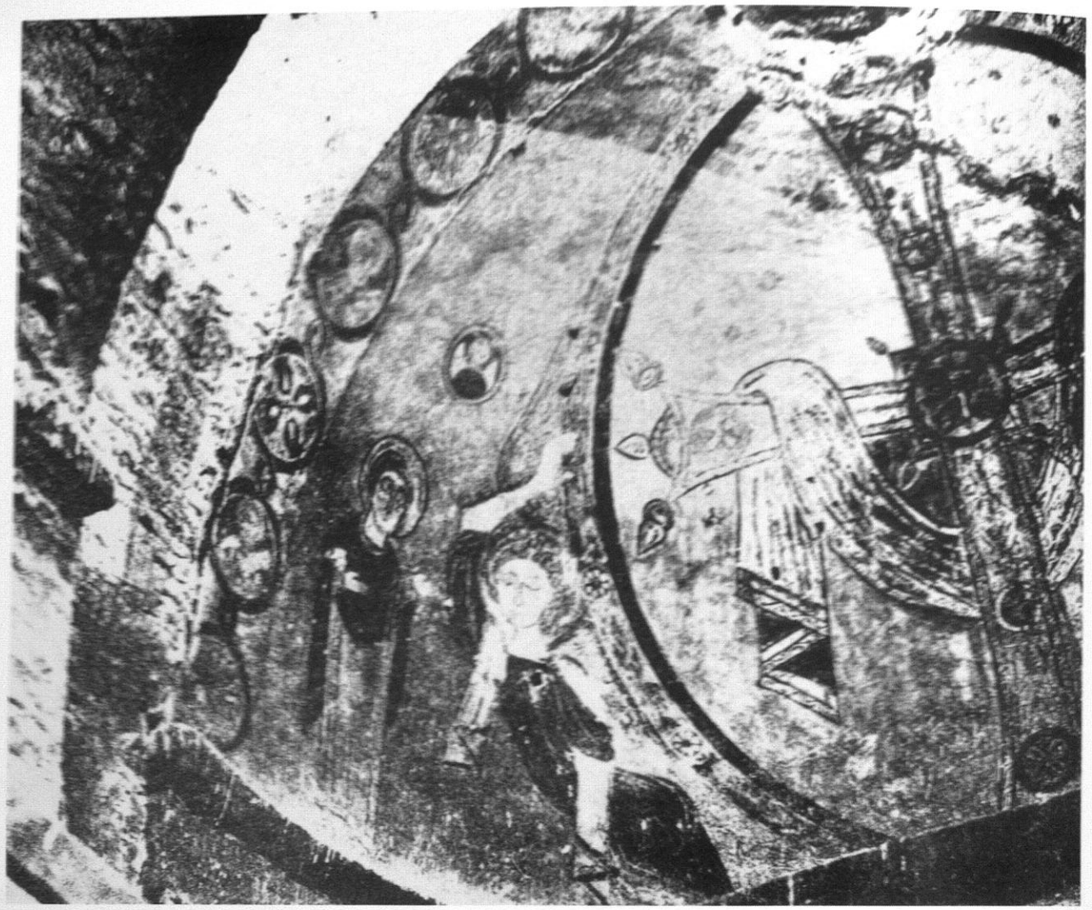
noblesse. Avec le livre entr'ouvert dans les mains, ils semblent plongés dans une profonde méditation et leurs traits ressortent harmonieusement sur le fond blanc des nimbes.

Les prophètes associés à la Déisis sont connus à Byzance, dans ce qu'on a appelé la Grande Déisis. Celle-ci est représentée dans les ivoires et sur le templon dès le IXe-XIIe siècle[89], mais seulement à partir du XIVe siècle, dans la peinture murale[90]. En Géorgie, nous les avons trouvés dans le tambour, prolongeant la Déisis (Manglissi, Kincvissi).

de l'édifice et supportant la coupole. A la suite de ce rêve il ordonna l'insertion de quarante poutres à la base de la coupole[92]. On peut par conséquent se poser la question si la représentation des martyrs dans le tambour de Thimotesoubani est due à une influence palestinienne, ou bien si ces martyrs ne s'insèrent pas tout naturellement dans une vaste composition représentant la Déisis de la Seconde Venue. L'influence mentionnée est certes possible, mais elle est invérifiable, même si les liens très étroits entre la Géorgie et Jérusalem sont connus.

juger. André de Césarée commente ces versets en leur donnant un sens plus imprégné de miséricorde : «Avant la résurrection, ils (les martyrs) ont libre accès auprès de Dieu, ils intercèdent, exaucent les prières aidant ceux qui les invoquent» (cf. *P.G.*,t. CVI, col. 265 AD).

C'est pour toutes ces raisons que l'on associe parfois étroitement martyrs et Jugement Dernier en Orient. En Géorgie, ceci est le cas à Vardzia et à Akhtala (déb. XIIIe s.). A Vardzia le martyre des Quarante figure immédiatement sous les groupes des élus, tandis qu'à Akhtala, la même scène appa-



25. Couvent blanc, abside Sud, Déisis avec la croix.

qu'à Thimotesoubani, ils s'associent tout naturellement aux prophètes dans le tambour et à la Déisis dans la calotte.

Le sens des décors dans les coupoles géorgiennes examinées a déjà été mis en évidence par l'orientation même de notre recherche. Il s'agit d'une association entre la croix gemmée, triomphale, annonçant la Seconde Venue et la prière d'intercession qui a lieu tout de suite après, à l'arrivée du Seigneur. C'est aussi un élargissement sémantique des anciennes images de l'élévation de la croix. Les anges portent tantôt la croix comme dans les anciens schémas (Manglissi), tantôt ils prolongent la Déisis (Ikorta, Kincvissi, Thimotesoubani). Les représentations de la calotte sont complétées par les prophètes dans le tambour qui font de l'ensemble, ce qu'il est convenu d'appeler, une Grande Déisis. Nous sommes donc là devant des images grandioses de la fin des temps qui illustrent le triomphe définitif du Christ et signifient avant tout pour le chrétien qui lève les yeux vers la coupole, symbole du ciel, l'espoir de la rédemption.

IV. Les antécédents du décor de nos calottes : la Déisis avec la croix.

Même si l'ordonnance formelle des coupoles géorgiennes est fort originale, et nous y reviendrons, l'association entre la croix annonçant la Seconde Venue et la prière d'intercession est loin d'être inconnue dans la peinture murale de la périphérie orientale du monde byzantin. Un des premiers exemples d'une telle association, est celle de l'abside de Haghios Stephanos (VIIe s. ?), même si elle manque encore de précision. Le centre de l'abside est occupé par une croix supportant des grappes de raisin, allusion à l'Eucharistie, et flanquée de la Vierge à l'Enfant, de deux anges et de saint Jean, figuré deux fois — comme Précurseur et comme prophète du salut (rouleau avec inscription)[95]. Au-dessus de ce groupe qui appartient bien au thème de l'intercession, mais dont la signification demeure encore fluctuante, apparaît une grande croix triomphale dans un médaillon. Le signe de la victoire du Christ qui annonce aussi sa deuxième Parousie est ainsi relié au symbole de son sacrifice rédempteur, actualisé par l'Eucharistie.

Cette ébauche de haute époque devient un schéma plus précis dans la conque Sud du Couvent blanc près de Sohag (XIIIe s.)[96]. Au centre de la composition apparaît une grande croix gemmée, (fig. 25). Le croisement des bras est pourvu d'un gros cabochon et de quatre clous qui sont ceux du Crucifiement. Un tissu rouge s'étend sur les bras horizontaux en passant derrière le bras vertical. Il s'agit de toute évidence d'un tissu épais, lourd, et décoré à ses extrémités d'une bande ornementale ; il ne peut donc figurer ni le voile liturgique ni le suaire. La très grande ressemblance entre ce tissu jeté sur la croix et l'image qui décore le couvercle d'un reliquaire du Ve siècle trouvé à Aïoun-Berich en Algérie[97], nous fait penser qu'on est, au Couvent Blanc, en présence d'un modèle archaïque emprunté à l'art impérial romain (cf. le trophée du forum d'Hippone)[98], où le tissu en question signifie le manteau de l'ennemi vaincu. Sur l'image du reliquaire, comme au Couvent Blanc, ce lourd tissu jeté sur la croix représente donc à la fois le signe du pouvoir terrestre et royal du Christ et le témoignage de la défaite de ceux qui l'avaient crucifié. Cette croix est entourée d'une mandorle étoilée, portée par quatre anges, et flanquée par la Vierge et saint Jean en prière. Plus haut, apparaissent les personnifications du soleil et de la lune.

Une version moins rigoureuse de cette variante iconographique, décorait la voûte du narthex de l'église de la Dormition à Nicée (XIe s.)[99], dont le centre était occupé par la croix gemmée, combinée avec le Chrismon. Elle était entourée d'une auréole constellée et de quatre figures en buste dans des médaillons. A l'est, le Christ tenait le rouleau de l'Apocalypse[100] ; à l'ouest apparaissait le Baptiste, tandis qu'on voyait respectivement au sud et au nord — Anne et Joachim qui rappellaient certaines Déisis absidiales en Cappadoce, où ils figurent également dans des médaillons. Marie en orante occupait le tympan, au-dessus de l'entrée du naos, et se trouvait par conséquent, immédiatement sous le Christ. Les évangélistes écrivant décoraient les angles de la voûte. L'ensemble constitue une Déisis de la fin des temps avec allusions à l'Incarnation. La plupart de ces éléments sont à nouveau réunis dans les coupoles géorgiennes.

Ce qu'expriment ces ensembles est, si l'on peut dire avec G. Millet, le premier acte du Retour, à la fin des temps. Le glorieux trophée de la croix illuminant le ciel l'annonce ; la prière d'intercession se confond avec l'arrivée du Seigneur. Généralement on se contente de la représentation de ce premier acte en Géorgie et le Jugement ne s'y ajoute qu'exceptionnellement, comme à Thimotesoubani où on a une illustration complète de la fin des temps. En Cappadoce des éléments des trois images (croix, Déisis, Jugement) sont plus ou moins fondus et entremêlés dans de vastes compositions couvrant les voûtes et les tympans.

V. Déisis et jugement dernier.

1. Thimotesoubani et analogies géorgiennes.

A la différence des autres églises avec la Déisis dans la coupole, celle de Thimotesoubani montre également le Jugement Dernier. Il s'étend sur le mur occidental et sur les murs nord et sud qui constituent le bras occidental de la croix inscrite et contribuent à soutenir la voûte ouest. L'organisation de la composition est originale. Sur le mur occidental, face à l'abside, n'apparaissent que les scènes qui se situent au Paradis, réparties sur deux registres. Au centre du premier registre, on voit la Déisis avec le Christ trônant, entouré par un chérubin et un séraphin, la Vierge et saint Jean en prière (fig. 26). Ils sont suivis, de chaque côté, par de nombreux anges en pied et par deux apôtres trônant.

Au centre du deuxième registre, apparaît l'Hétimasie devant laquelle sont agenouillés Adam et Ève, les mains jointes en attitude de prière. Le trône sans dossier est garni d'un coussin et il porte l'évangile ouvert et le suaire. Une très grande croix à double traverse et les instruments de la Passion (lance et éponge) se profilent derrière lui. De part et d'autre du trône se tient un ange. A gauche de ce groupe central est figuré le bon larron avec sa croix et, devant les portes du Paradis, le chérubin aux ailes oscellées, tenant le glaive de la droite et le fourreau de la gauche, enfin un ange qui fait le geste de l'introduction en direction de la porte du Paradis[101] ; à droite, Marie trône en orante, flanquée de deux anges puis vient Abraham avec l'âme du pauvre Lazare dans ses bras. Il est entouré des âmes des justes sous la forme de petits enfants. Le fond bleu pâle de tout ce registre est occupé par divers arbres fruitiers, qui contribuent à situer les scènes au paradis.

Les huit apôtres qui manquent sur le mur ouest sont répartis en deux groupes de quatre sur les

23. Thimotesoubani, coupole, la Déisis.
24. Thimotesoubani, pendentif, évangéliste.

nie, Habbakuk, Zacharie, Élisée, David. Les inscriptions ont été lues par E. Privalova sur les rouleaux de Moïse, Isaïe, Jérémie, Daniel, Sophonie et David[87]. En voici la traduction : Moïse — « Au commencement Dieu créa le ciel et la terre. La terre était informe et vide » (Genèse I,1-2). Isaïe — « ... a vu Dieu assis sur un trône élevé » (Is. VI,1). Jérémie — « ... C'est notre Dieu et rien ne peut être comparé à lui. Il a trouvé tous les chemins de la Sagesse » (Baruk III,36-37). Daniel — « ... Mon Seigneur, la vision m'a rempli d'effroi, et j'ai perdu toute vigueur. Comment pourrait... » (Dn. X,16-17). Sophonie — « L'Éternel, ton Dieu est au milieu de toi. Il est fort et te sauvera ; il fera de toi sa plus grande joie » (So. III,17). David — « ... Dieu est assis sur son saint trône ». Il s'agit du Ps. 47,9 : « Dieu règne sur les nations, Dieu a pour siège son saint trône. »

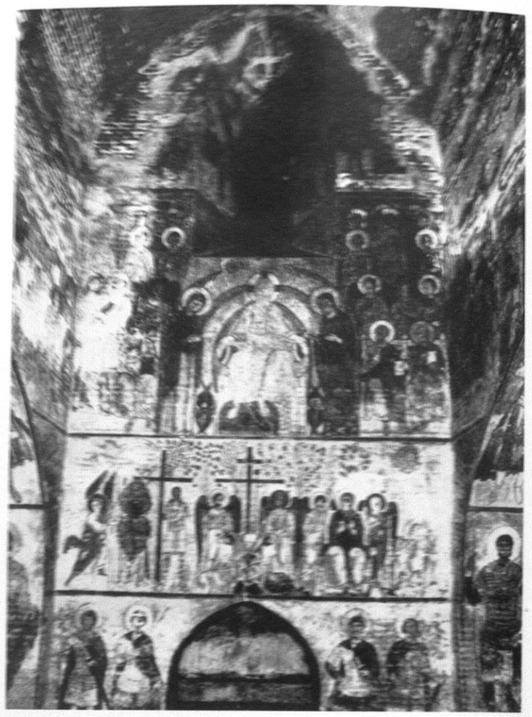
Au deuxième registre du tambour prennent place des martyrs en pied nommés par des inscriptions[88] ; presque tous portent la croix qui les identifie. Les pendentifs sont occupés par les évangélistes dans des médaillons ; ils sont encadrés par deux anges volant (fig. 25) et correspondent à la formule iconographique de Kincvissi, mais on les montre un peu en-dessous de la taille et l'expression grave des visages est ici d'une très grande noblesse. Avec le livre entr'ouvert dans les mains, ils semblent plongés dans une profonde méditation et leurs traits ressortent harmonieusement sur le fond blanc des nimbes.

Les prophètes associés à la Déisis sont connus à Byzance, dans ce qu'on a appelé la Grande Déisis. Celle-ci est représentée dans les ivoires et sur le templon dès le IXe-XIe siècle[89], mais seulement à partir du XIVe siècle, dans la peinture murale[90]. En Géorgie, nous les avons trouvés dans le tambour, prolongeant la Déisis (Manglissi, Kincvissi).

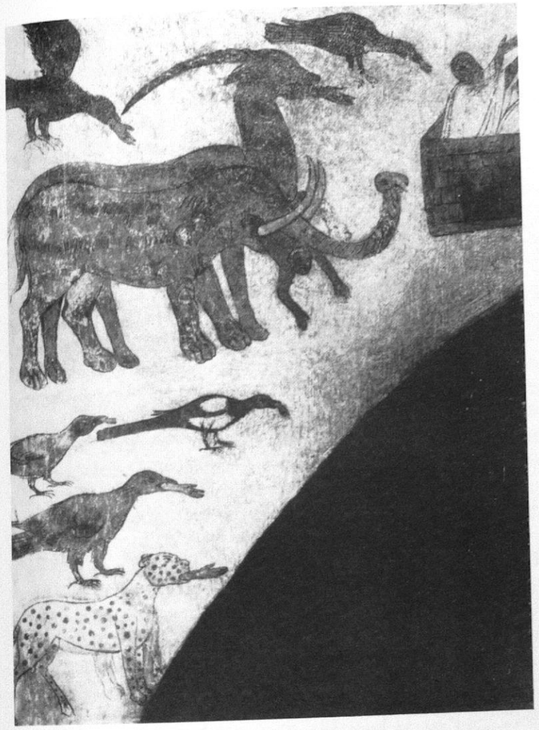
Il n'en est pas de même pour les saints martyrs qui les suivent au deuxième registre. A partir du XIe siècle (Sainte-Sophie de Kiev), les martyrs ont souvent été représentés dans les parties élevées des édifices cultuels à Byzance, notamment dans les arcs soutenant la coupole ou, plus rarement, autour de la base du tambour. D'après Sv. Radojčić, cet emplacement des martyrs correspond à une sorte de litanie illustrée et a pour but de préserver les parties les plus exposées et les plus fragiles des édifices du culte, que sont les voûtes et les coupoles[91]. L'auteur met cette iconographie en rapport avec la coupole endommagée de l'église de l'Anastasis à Jérusalem à l'époque du patriarche Thomas (807-820). Celui-ci avait, en effet, vu en songe les Quarante martyrs sortant d'une colonne de l'édifice et supportant la coupole. A la suite de ce rêve il ordonna l'insertion de quarante poutres à la base de la coupole[92]. On peut par conséquent se poser la question si la représentation des martyrs dans le tambour de Thimotesoubani est due à une influence palestinienne, ou bien si ces martyrs ne s'insèrent pas tout naturellement dans une vaste composition représentant la Déisis de la Seconde Venue. L'influence mentionnée est certes possible, mais elle est invérifiable, même si les liens très étroits entre la Géorgie et Jérusalem sont connus. Quant à la deuxième interrogation, elle me semble correspondre à une réalité. Un rapport précis existe en effet entre la Déisis de la Seconde Venue et les saints martyrs.

Ceux-ci étaient considérés comme accédant au Paradis directement sans passer par le Jugement Dernier. De ce fait, ils étaient considérés à Byzance comme des intercesseurs tout désignés ; à une haute époque, on plaçait le tombeau de personnages éminents à proximité des reliques d'un martyr[93], afin qu'il intervienne en faveur du défunt dès la résurrection et avant le Jugement Dernier ; d'où la valeur particulière accordée à cette intercession. L'Apocalypse (VI,9-11) mentionne les martyrs comme des intervenants au Jugement Dernier qui demandent au Maître de ne pas tarder à juger. André de Césarée commente ces versets en leur donnant un sens plus imprégné de miséricorde : « Avant la résurrection, ils (les martyrs) ont libre accès auprès de Dieu, ils intercèdent, exaucent les prières aidant ceux qui les invoquent » (cf. *P.G.*,t. CVI, col. 265 AD).

C'est pour toutes ces raisons que l'on associe parfois étroitement martyrs et Jugement Dernier en Orient. En Géorgie, ceci est le cas à Vardzia et à Akhtala (déb. XIIIe s.). A Vardzia le martyre des Quarante figure immédiatement sous les groupes des élus, tandis qu'à Akhtala, la même scène apparaît à côté de la vaste composition du Jugement Dernier, dans la chambre sud-ouest. En Cappadoce, à Yilanli kilisse, des martyrs en pied font partie du Jugement Dernier (cf. *infra*). Sur la voûte d'une petite église hypogée du VIIIe siècle, Santa Lucia à Syracuse, en Sicile, cette composition montre les Quarante entre les bras d'une immense croix gemmée. Celle-ci est assortie de médaillons dont les personnages forment ensemble une Déisis. Pour aboutir à cette étrange représentation, l'idée de l'iconographe a certainement été d'assurer aux défunts, enterrés dans l'église, l'intercession des martyrs au moment de la Seconde Venue[94]. Compte tenu du privilège des martyrs qui les désigne comme intercesseurs, il faut considérer



26. Thimotesoubani, mur Ouest, Jugement dernier, détail.
27. Thimotesoubani, mur Sud, bras Ouest, Jugement dernier.



28. Thimotesoubani, mur Sud, bras Ouest, Jugement dernier, détail : les animaux rendant les corps.

murs Nord et Sud qui constituent le bras occidental de la croix (fig. 27). C'est là un emplacement de second ordre, que l'on ne voit pas à Byzance, sauf en Crète. Dans les schémas constantinopolitains, balkaniques et russes du Jugement Dernier qui nous sont connus, la Déisis n'occupe qu'une place modeste par rapport à l'ensemble ; elle est flanquée des apôtres qui font corps avec elle, tandis que les anges jouent un rôle moins important, repoussés derrière la Déisis et formant une sorte de haie d'honneur. Néanmoins, la place originale des apôtres, dans les pays caucasiens et parfois en Cappadoce, n'est nullement en contradiction avec Matthieu (XIX, 28) qui ne précise pas la place des apôtres mais seulement le fait qu'ils seront assis sur des trônes pour juger [102]. Comme nous le verrons plus loin, on retrouve les apôtres à une place secondaire dans les miniatures caucasiennes et dans certaines peintures murales géorgiennes antérieures au XIVe siècle.

Outre l'importante Déisis et les apôtres répartis sur les murs latéraux, deux autres traits plus généraux frappent dans le Jugement Dernier de Thimotesoubani : l'accentuation des épisodes de la résurrection des morts et de la félicité éternelle dans les jardins du Paradis. Ainsi, l'immense surface du mur Ouest est entièrement consacrée à la Déisis et aux scènes du Paradis. Cette vision optimiste du Jugement Dernier se manifeste également dans l'ordonnance des scènes sur les murs latéraux. On y voit les groupes habituels des élus (ils sont conduits ici par Pierre tenant la clef) et des damnés, poussés vers l'enfer par des anges embrasés ; les anges buccinateurs ; la Pesée des âmes ; les châtiments, et même une personnification de l'enfer chevauchant un dragon. La plus grande place, sur les murs latéraux est cependant réservée aux animaux rendant les corps (fig. 28) qui sont au nombre de onze et se distinguent par leur variété. A côté d'eux figurent également deux sarcophages avec des ressuscités. L'ensemble correspond à Apoc. 20, 13 : « La mer rendit les morts qui étaient en elle, la mort et l'Hadès rendirent les morts qui étaient en eux ». Au-dessus de l'un des sarcophages deux anges sonnent la trompette. On illustre ainsi scrupuleusement Matthieu (XXIV,31). Le fleuve de feu et l'ange enroulant le ciel manquent ; le prophète Daniel apparaît sur le pilier sud. Les idées qui dominent l'ensemble sont la résurrection des morts, le salut qu'ils

29. Atheni, conque Ouest, Jugement dernier (d'après Virsaladze).

peuvent espérer (Deisis) et le Paradis — aboutissement et fin de toute l'histoire évangélique — et aussi du destin individuel de chaque bon chrétien.

On retrouve l'accentuation de ces valeurs à l'église dédiée à la Vierge du monastère d'Akhtala, en Arménie, probablement peinte par des Géorgiens avant 1227 (mort du donateur Ivané Zakaryan)[103]. Ici, aussi, la Déisis avec les anges occupe tout le premier et une partie du deuxième registre[104] du mur occidental, auquel il faut pourtant ajouter un couple d'anges enroulant le ciel dans l'intrados de chacune des deux fenêtres. Les apôtres, en deux groupes, sont repoussés latéralement vers des surfaces de second ordre — les deux versants de la voûte. Au troisième registre, on voit l'Hétimasie avec la colombe, la croix, l'évangile, deux anges et Adam et Ève au pied du trône. Quant aux scènes du Paradis, elles s'étalent, ici aussi, sur une immense surface — tout le quatrième registre du mur occidental, qui est particulièrement large et se trouve au centre même de la paroi. On y voit de gauche à droite : Abraham avec l'âme de Lazare entouré de justes sous la forme d'enfants, la Vierge orante et trônant entre deux anges, le bon larron, la porte du Paradis avec le chérubin, saint Pierre et un groupe d'élus. Toutes les autres scènes sont repoussées, comme à Thimotesoubani, sur les piliers et les murs latéraux du bras occidental de la croix, à savoir la Pesée des âmes, les Justes, l'Enfer, les châtiments etc. Quant aux images liées à la résurrection des morts (pilier et mur sud)[105], elles sont, une fois de plus très développées, mais malheureusement très endommagées. Sur le pilier sud on voit encore trois sarcophages ouverts avec des ressuscités, les uns au-dessus des autres et plus haut, un ange jouant de la trompette, comme à Thimotesoubani. Sur le mur sud plusieurs animaux rendent les morts et une personnification féminine de la Terre est figurée parmi eux. Enfin le martyre des Quarante est représenté sur une surface adjacente à celle du Jugement Dernier, sur la partie sud du mur ouest[106].

A l'église d'Atheni (XIe s.), le Jugement Dernier montre certaines analogies avec ceux de Thimotesoubani et d'Akhtala, peints deux siècles plus tard. Il se présente de la façon suivante : la Déisis occupe presque toute la conque ouest (fig. 29) ; elle est entourée de chaque côté de deux anges et de deux apôtres trônants ; les autres huit apôtres et quelques anges sont transférés latéralement, sur la voûte qui précède l'abside. La Déisis est suivie par l'Hétimasie, les élus, et peut-être par la Pesée des âmes, dont ne restent que quelques fragments. Le dernier registre de cette abside occidentale est occupé par des prophètes. A l'église Saint-Georges à Bočorma (XIe-XIIe s.)[107] l'abside occidentale est également occupée presqu'entièrement par une grande Déisis. Elle a ceci de particulier que le Christ trônant et les intercesseurs sont inclus dans la même mandorle. Des anges en pied l'entourent. A l'extrême bord de cette conque et dans la voûte (parties latérales) semblent avoir figuré les apôtres (traces). L'ensemble de la composition est très abîmé. On reconnaît sous la Déisis, plusieurs anges buccinateurs, les élus, les portes du Paradis.

Dans l'évangile géorgien de Džrouči (XIIe s.) apparaît une conception différente par le choix des vocables iconographiques, mais qui témoigne du même esprit. On y réunit d'ailleurs, tout en les répartissant sur deux pages consécutives, la Seconde Venue et le Jugement. Une première miniature (f° 64) montre la Seconde Venue[108] (fig. 31). Le Christ trônant dans une mandorle portée par quatre anges descend du ciel. D'autres anges l'entourent et l'un d'entre eux souffle dans une trompette. Plus bas, on voit Jérusalem au milieu des collines, un groupe de cavaliers et de soldats. La miniature suivante (f° 66 v.) est désignée par l'inscription comme le Jugement Dernier (fig. 32), mais on n'y voit que la Déisis entourée d'anges, l'Hétimasie, la Vierge au Paradis, flanquée des âmes des justes sous la forme d'enfants, Pierre et le bon larron, la pesée des âmes et un groupe de damnés. Les apôtres manquent totalement[109]. L'évangile de Ghelati montre également un Jugement Dernier dont tout le premier registre est occupé par la Déisis et les anges[110].

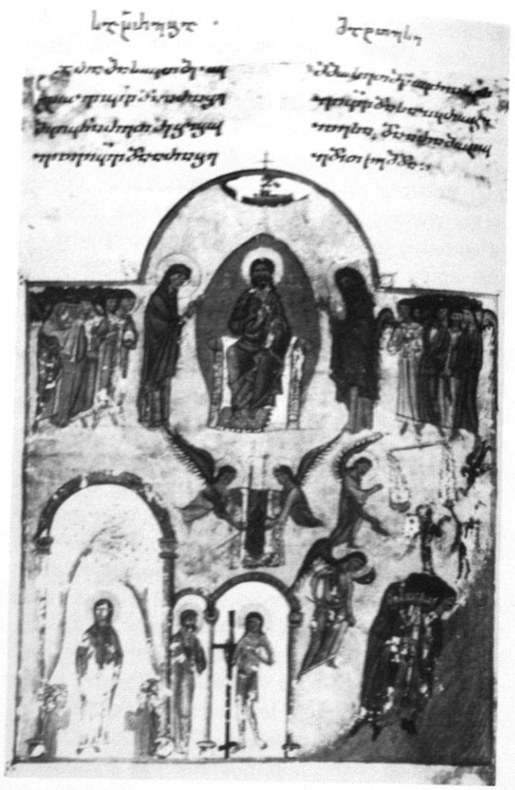
2. *Similitudes en Arménie et au Sinaï.*

On observe une conception analogue du Jugement Dernier dans les miniatures arméniennes, bien que les vocables iconographiques qui servent à l'exprimer sont parfois différents. Trois traits frappent dans ces œuvres : l'emplacement secondaire pour les apôtres, l'importance de la Déisis et la place considérable accordée à la Résurrection des morts. Examinons d'abord l'emplacement des apôtres lorsqu'ils sont représentés au deuxième registre.

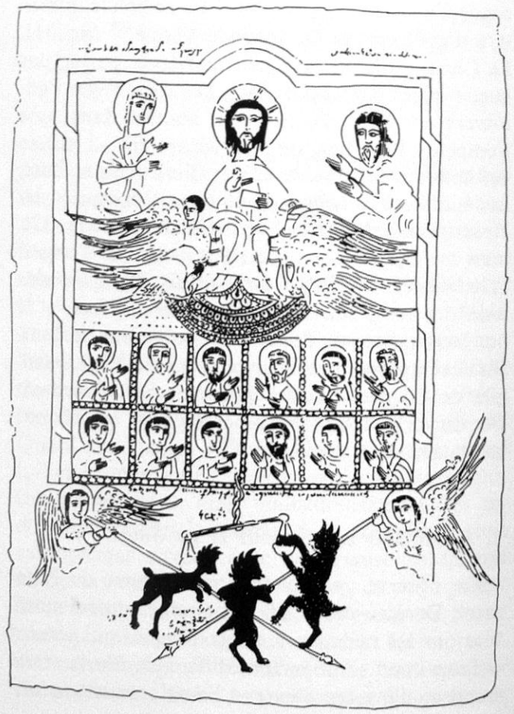
C'est ce que l'on voit sur une miniature isolée, datée du XIIe-XIVe siècle (coll. Sevadjian, n° 19)[111] (fig. 32), qui a certainement appartenu à un Évangile arménien. Le premier registre, deux fois plus grand que les autres, montre une Déisis avec les quatre animaux ailés. Le deuxième registre est occupé par deux rangées d'apôtres en buste et le troisième — par la Pesée des âmes. Cette disposition des épisodes ainsi que la place accordée à la Déisis sont normales. Néanmoins, nous sommes ici devant un schéma assez exceptionnel et cela pour plusieurs raisons : les apôtres ne sont pas représentés trônant ; leurs mains effectuent le geste de la prière comme s'ils participaient à la Déisis ; il n'y a cependant aucun doute sur leur fonction puisque l'inscription précise : « les apôtres jugent » ; chaque apôtre est entouré d'un cadre composé de perles percées ; les deux premiers registres (Déisis et apôtres) sont entourés par un seul grand cadre qui les isole de la Pesée des âmes, où deux anges et trois diablotins zoomorphes combattent autour de la balance ; enfin, les deux animaux proches des pieds du Christ semblent tenir trois rangs de perles et de pierreries qui forment une sorte d'encadrement somptueux pour la figure du Christ.

Les apôtres occupent également le second registre sur le f° 26v de l'Évangile du Maténadaran, n° 7 650, dans l'évangile de la Walters Art Gallery n° 539, f° 109v (cf. C.A. 29, fig. 27) et dans celui du Matenadaran n° 212 écrit et illustré en 1337 en Iran par le scribe et le peintre Avak qui vécut à Siunik (fig. 33). Cette miniature est un autre exemple, après l'image de l'Évangile de Džrouči (f° 66v), d'une version extrêmement laconique du Jugement Dernier ; le f°80 montre, tout en haut, deux anges enroulant le ciel au-dessus de la Déisis avec les quatre animaux aux pieds du Christ. Plus bas, les apôtres trônant sont assis en demi-cercle. Sur le feuillet précédent (79v) figurent quelques épisodes qui se relient au Jugement Dernier, mais ne sont pas non plus conformes aux schémas byzantins (cf. *infra*).

Dans l'Évangile du Matenadaran 5417, exécuté à Aghtamar en 1459 par le peintre Murat et le scribe Airapet, la Déisis avec l'Ancien des jours (cheveux blancs et inscription) occupe les trois quarts du feuillet (f°14) ; plus bas, apparaissent, de part et d'autre d'une figure centrale (inscription illisible) Pierre et Paul en buste, deux autres personnages[112], les châtiments et la pesée des âmes[113] (fig. 35). Comme dans l'Évangile de Dž-



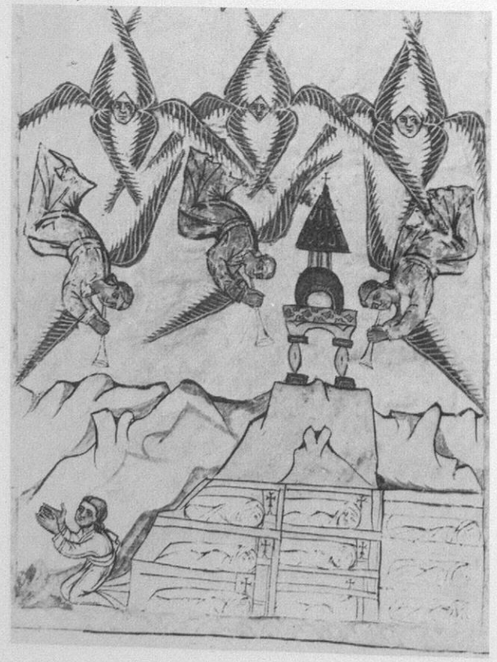
30. *Tbilissi, Inst. des ms., Évangile de Dzrouči II, Seconde Venue.*
31. *Tbilissi, Inst. des ms., Évangile de Drouči II, Jugement dernier.*
32. *Évangile arménien, coll. Sevadjian, n° 19, Jugement dernier.*



33. *Erevan, Matenadaran, Évangile n° 212, Jugement dernier.*
34. *Erevan, Matenadaran, Évangile 5417, la Croix de la Deuxième Parousie.*
35. *Erevan, Matenadaran, Évangile 5417, Jugement dernier.*

36. *Boston, Public Library, Évangile 1227, Jugement dernier.*

37. *Feuillet de l'Évangile arménien de 1311, Résurrection des morts.*



roucì, cette miniature est précédée d'une image de la Seconde Venue (f° 14v), mais celle-ci est représentée par une croix portée ou assistée par quatre anges (fig. 34). Elle correspond au schéma que nous avons déjà évoqué à propos de l'Évangile Paris syriaque 344 (fig. 6).

La même disposition de la Déisis (avec les anges) et les apôtres au second registre du Jugement dernier, apparaît dans une icône du Sinaï étudiée par K. Weitzmann[114]. L'Hétimasie avec Adam et Ève forme le centre du deuxième registre. Le style de cette œuvre témoigne d'influences occidentales évidentes, comme le relève l'auteur de l'article cité. L'iconographie aussi (les trônes des apôtres ressemblent à des stalles d'église romano-gothique, le geste du Christ est typique pour des œuvres occidentales, etc.). Cependant l'iconographie occidentale et byzantine orientale se rencontrent sur plus d'un point[115] et il est probable que dans cette icône les traditions locales (orientales) et les traditions occidentales se soient croisées et complétées[116].

Dans toutes ces œuvres le principal accent est mis sur la Déisis et donc sur la Rédemption et le pardon. On a pu constater également que beaucoup d'entre elles montrent séparément le Retour et le Jugement, comme c'est le cas à Thimotesoubani si l'on considère la coupole et le bras Ouest. En ce qui concerne ces deux moments figurés séparement, il faudrait citer encore la miniature du f° 25v de l'Évangile n° 1227 de la Public Library de Boston, exécutée en 1475 (fig. 36) où l'on voit, au premier registre, la croix avec un immense médaillon du Christ trônant sur la croisée des bras; Il est flanqué du soleil et de la lune, d'un ange buccinateur et d'un autre qui enroule le ciel. Le deuxième registre montre le Christ entouré des apôtres et le troisième — la Pesée des âmes. On réunit ici en une seule image ce qui était séparé ailleurs à savoir la Deuxième Parousie (premier registre) et le Jugement, mais on distingue les deux événements.

Voyons maintenant ce qui en est de l'importance accordée à la Résurrection des morts. L'évangile, autrefois à Tabrise, illustré en 1311, et dont les feuillets sont aujourd'hui dispersés dans des collections privées, offre sur le premier feuillet une image de la Déisis avec les zodia autour du trône. Deux anges agenouillés séparent ce noyau théophanique des intercesseurs, figurés plus bas[117]. Sur un deuxième feuillet qui suivait celui avec la Déisis[118], on voit le moment même de la résurrection (fig. 37). Les sarcophages alignés en deux rangs sont ouverts; l'un des morts est déjà ressuscité (à gauche) et prie agenouillé. Plus haut, trois anges volants sonnent de la trompette. Un troi-

38. *Everan, Matenadaran, Évangile 212, Résurrection des morts.*

sième feuillet consécutif montre Marie intercédant auprès du Christ pour le donateur qui est aussi le peintre et se tient agenouillé au premier plan. Ces trois feuillets correspondent à la succession des événements dans le Sermon grec sur la Seconde Venue de saint Ephrem : le Christ descend (ou apparaît); la trompette réveille les morts; le Jugement ne commence qu'après[119], mais comme c'est parfois le cas en Géorgie et en Arménie, on le remplace par une image de l'intercession.

Dans l'Évangile n° 212 du Maténadaran, la Résurrection et la Déisis prennent presque toute la place dans deux miniatures consécutives qui illustrent le Jugement Dernier. Sur le feuillet 79 on voit les ressuscités (fig. 38) ou plutôt les ressuscitants (certains dorment encore) enveloppés de bandelettes; à droite - deux anges avec deux hommes déjà sur pied, probablement les élus, et à gauche - une représentation succincte de l'enfer (Nestor avec la tête en bas, Arius, deux diables et les ouvertures d'un four allumé). Le f° 80, dont il a déjà été question, est consacré aux deux tiers à la Déisis.

Dans l'Évangile du Maténadaran n° 10675, f° 89v, la Déisis avec les anges (dont un trompettant et un autre enroulant le ciel) et la Résurrection des morts prennent tout le champ pictural (cf. C.A. 29, fig. 28), de sorte que les autres épisodes sont totalement absents[120].

Revenons à Thimotesoubani. La présence du Jugement Dernier dans une église dont la coupole est occupée par la Déisis de la Seconde Venue peut paraître quelque peu déroutante. En réalité ces deux décors sont liés et complémentaires, car il s'agit de plusieurs actes qui se jouent à la fin des temps. D'abord, l'annonce du Retour (croix), ce Retour lui-même — la Déisis avec les anges, et ses conséquences — la Résurrection des morts et le Jugement proprement dit. Dans la coupole, on montre le triomphe définitif du Christ à la fin des temps; sur le mur occidental — les conséquences que cet événement a pour les hommes qui sont ressuscités, jugés, accueillis au paradis ou envoyés en enfer. La représentation de la coupole est une vision de la fin de l'Histoire et une image symbolique d'un ordre établi au ciel et sur la terre; la vaste composition du Jugement dernier dans la partie occidentale de l'église est l'exposé narratif, détaillé et moralisateur du sort qui attend les humains au moment où des comptes leur seront demandés. L'ensemble correspond assez bien au Sermon grec sur la Seconde Venue de saint

39. Güllü dere, voûte et abside.

Ephrem, mentionné plus haut. Le programme de Thimotesoubani est d'autant plus intéressant que, généralement, on ne trouve pas les deux compositions — Déisis et Jugement dernier — dans les églises géorgiennes. Quelques exceptions à cette règle, en dehors de Thimotesoubani, sont pourtant à signaler dans les églises où la Déisis figure dans l'abside, comme c'est le cas à Saint-Georges d'Adiši[121] (XIe s.), à l'église de la Vierge à Betania (1207)[122] et à Saint-Sabbas de Safara (XIVe s.[123]).

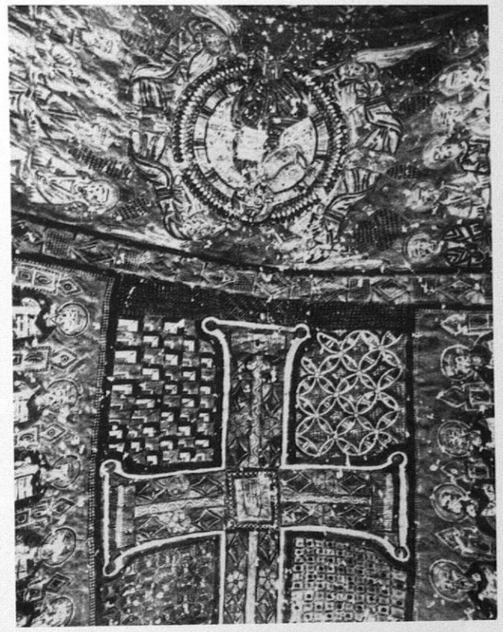
3. Cappadoce.

En Cappadoce, les rapports entre Déisis et Jugement Dernier se présentent un peu autrement, mais on retrouve dans les voûtes des conceptions iconographiques analogues à celles de la Géorgie[124], et cela dès le IXe-Xe siècle, à savoir la croix gemmée, la Deuxième Parousie et le Jugement Dernier qui se suivent dans un seul et même décor. Ainsi à Saint-Jean à Güllü dere (913-930) le tympan oriental montre la Déisis, la voûte adjacente — les anges qui « présentent les écrits des hommes » (Ap. XX,12-15), une croix dans une auréole portée par deux anges et le Christ marchant dans le ciel (fig. 39). Les inscriptions très précises qui accompagnent toutes ces images ont permis d'y reconnaître la Déisis du Jugement Dernier, la croix annonçant la Seconde Venue et « le Fils de l'homme venant sur les nuées » (Mt. XXIV,30)[125].

Des deux côtés de ces représentations qui s'inscrivent dans l'axe est-ouest de la voûte, les apôtres sont assis sur les trônes du Jugement Dernier (Lc. XII,28-30) ; plus loin, ils apparaissent une seconde fois trônant pour constituer une Pentecôte. Dans le tympan occidental figurent, la mer (quatre poissons) et la terre (une personnification) rendant les morts (Ap. XX,13). Cet ensemble montre bien comment plusieurs sujets sont agencés pour exprimer les grandes étapes du retour du Christ : la croix dans le ciel l'annonce, il arrive sur les nuées ; les morts ressuscitent : le Jugement proprement dit est exprimé par la prière d'intercession et les apôtres trônant. Ainsi, la voûte et les deux tympans sont étroitement reliés.

A Kokar kilisse (IXe-XI° s.) à Ihlara, l'agencement est un peu moins clair, mais tout aussi signifiant (fig. 40). Le long de la voûte, de l'est à l'ouest, se succèdent : l'Ascension et une grande croix avec, à la croisée des branches, la main de Dieu (fig. 28)[126]. Sous cette croix, sur le tympan du mur occidental, apparaît la Déisis qui est manifestement celle du Jugement dernier. Sur les deux côtés de la voûte, de part et d'autre de la croix, les apôtres trônant constituent une Pentecôte aussi ambiguë que celle que nous avons examinée à Ači (cf. C.A. 29, p. 89, sq.). L'ensemble n'en reste pas moins parfaitement cohérent : les deux grandes apparitions du Christ après sa mort (Ascension et Pentecôte) qui révèlent sa nature céleste et présagent sa Seconde Venue sont associées à la croix dans le ciel, signe du Fils de l'homme, et à la prière d'intercession au moment de la Deuxième Parousie et du Jugement.

Yilanli kilisse à Ihlara (IXe-XIe s.) offre une succession d'images analogues, quoique agencées un peu différemment. Comme à Güllü dere, elles couvrent tout l'axe central de l'église, de la conque absidiale au mur occidental du narthex en passant par la voûte. On voit l'Ascension avec les apôtres dans la conque. Toute la partie est de la voûte est couverte par une immense croix. Elle est suivie par le Christ assis, ses jambes croisées à l'orientale, et entouré de deux anges ; les vingt quatre vieillards de l'Apocalypse (Ap. VI,9) — figurés en pied et portant chacun une lettre de l'alphabet, conformément au commentaire d'André de Césarée et aux schémas coptes — et des martyrs occupent la partie occidentale de la voûte. Ils encadrent ainsi le Jugement Dernier du mur occidental, non conforme au schéma byzantin, où se suivent de haut en bas : le Christ, assis dans une mandorle portée par deux anges en pied : une rangée de martyrs en pied qui figurent certainement ici en leur qualité d'intercesseurs présents au Jugement Dernier comme dans la coupole de Thimotesoubani.



40. Ihlara, Kokar kilisse,

Au troisième registre, apparaissent la pesée des âmes, le démon chevauchant un monstre à trois têtes et les châtiments[127]. L'ensemble de ce programme met une fois de plus l'accent sur la Seconde Venue et distingue les différents événements de la fin des temps. L'ascension dans l'abside annonce la Parousie et en préfigure le triomphe ; la croix dans le ciel la précède ; le Seigneur arrive avec les anges ; enfin, il siège pour juger entouré des vingt quatre vieillards, au-dessus des « âmes... immolées à cause de la parole de Dieu », comme le précise l'inscription.

La Déisis de la fin des temps, et des éléments du Jugement Dernier se suivent également dans l'église sud de Yusuf Koç, où la Déisis occupe l'abside, tandis que Pierre et Paul figurent sur le tympan au-dessus et sont suivis par les apôtres répartis sur la voûte et le haut des murs[128].

Une image cappadocienne de haute époque offre quelques clefs pour mieux comprendre l'évolution des représentations de la Seconde Venue et du Jugement Dernier, ainsi que l'emplacement de second ordre que l'on donne souvent aux apôtres dans les pays caucasiens. La voûte de l'église de Timios Stavros (VIIe-IXe s.)[129] montre le Christ assis sur l'arc-en-ciel, entouré d'une auréole au bord irisé (fig. 41). Deux anges la portent, tandis que deux autres soufflent dans des trompettes. Plus

44. Jugement dernier, Timios Stavros.

bas, formant un second registre, les apôtres sont assis sur des trônes. Autrement dit, nous avons ici deux représentations très succintes, reliées en une seule composition d'un laconisme extrême. Au premier registre — une Ascension-Seconde Venue du type de celle que nous avons vue à Aĉi et que l'on retrouve à Sainte-Sophie de Trébizonde[130]; au second registre — les apôtres assis sur les trônes préparés pour le Jugement. L'intégration de la Déisis dans la composition du Jugement Dernier au XIe siècle, à Byzance, explique qu'en Orient aussi le Christ porté par les anges est remplacé, dans cette image, par la Déisis accompagnée d'anges; mais la Déisis et les anges occupent souvent tout le premier registre, ce qui n'est pas le cas à Byzance. Quant aux apôtres, ils restent au second registre ou à un emplacement secondaire, comme dans le schéma primitif et plus ancien de Timios Stavros.

Quant aux coupoles centrales en Cappadoce, on y voit surtout l'Ascension au Xe siècle[131]; mais celle-ci adopte parfois un schéma particulier qui la rapproche de la Seconde Venue, comme c'est le cas à Balkan Deresi[132]. Au XIe siècle, le Pantocrator entouré d'anges[133] (ceux-ci figurent parfois sur des calottes latérales[134]) remplace l'Ascension. Cependant, en dehors des cas plus rares où des éléments des Visions — séraphins et tétramorphes[135], et de l'Apocalypse — les anges des quatre vents (Ap. VII,1)[136], s'infiltrent dans les coupoles, il y en a d'autres où les allusions à la fin des temps sont plus évidentes, comme on le voit à Keledjlar kilisse, où le Pantocrator dans la coupole est entouré, à la base du tambour, d'un verset pour annoncer sa Venue : « Juge il examinera tout le genre humain » (cf. Jerphanion, I, p. 229). Dans la coupole d'Agaç Alti kilisse le Christ trône au milieu du ciel étoilé, porté par quatre archanges (inscriptions). A la base de la calotte apparaissent les cohortes angéliques en quatre groupes de cinq. Dans le tambour se succèdent les prophètes et les apôtres et quelques saints évêques[137], mais le tympan occidental sous la coupole avec Daniel dans la fosse aux lions donne la clef de l'ensemble. Il s'agit bien, comme dans les absides géorgiennes, où la Déisis était flanquée de nombreux anges, de la Vision de Daniel (VII,10).

VI. Analogies incomplètes a Byzance et chez les Slaves.

Après la restauration des images, deux principaux schémas coexistent dans les coupoles byzantines qui suivent les directives de Constantinople : l'Ascension, avec les apôtres et Marie dans le tambour (Sainte-Sophie de Salonique, IXe s.)[138], déjà connue à l'époque pré-iconoclaste, et le Pantocrator entouré d'anges (Sainte-Sophie de Kiev, XIe s.)[139]. Les évangélistes écrivant occupent les pendentifs qui étaient réservés aux séraphins dans les programmes pré-iconoclastes. Au cours du Xe-XIIe siècle le Pantocrator s'impose partout, même si l'on peut toujours trouver occasionnellement l'Ascension dans la coupole comme c'est le cas à Staraja Ladoga (XIIe s.)[140], Spas Neredica (1198)[141] ou Saint-Marc à Venise (XIIe-XIIIe s.)[142], par exemple.

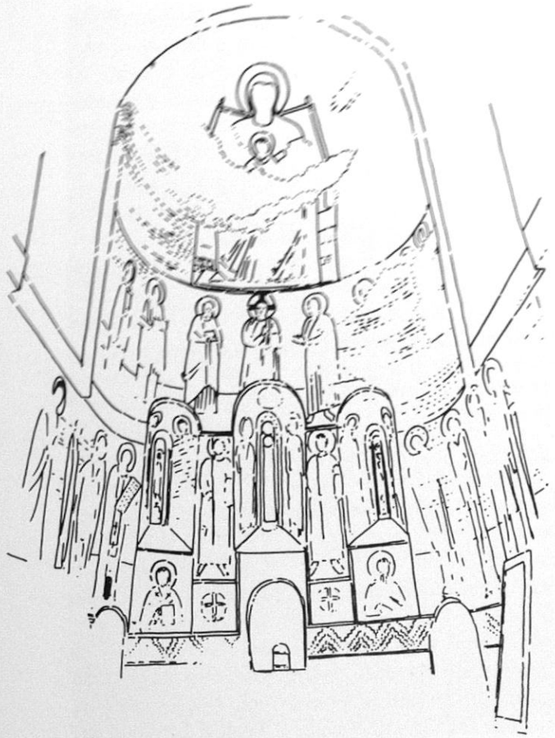
Le trait qui nous intéresse ici est l'apparition du thème de la Seconde Venue avec l'intercession au XIIe et XIIIe siècle dans certaines coupoles chypriotes, balkaniques et russes. Si nous limitons ainsi les dates, cela tient à des raisons précises. Le thème de l'intercession est inconnu dans la coupole avant la fin du XIe, voire le XIIe siècle; au XIVe siècle il n'a plus rien de très exceptionnel dans les régions envisagées. Le thème de la Seconde Venue est exprimé soit à l'aide de l'Hétimasie, soit à l'aide de la prière d'intercession ou des deux à la fois. Ces sujets sont incorporés non pas dans des images modifiées de l'Ascension comme on a pu le dire[143], mais dans des schémas particuliers qui semblent avoir été composés exprès pour les accueillir. La seule région où ces décors sont fréquents à partir du XIIe siècle est l'île de Chypre, dont la situation géographique et les relations très étroites avec l'Orient byzantin rendent une influence venant de cette périphérie possible.

Dans les coupoles des églises de la Panaghia Arakiotissa à Lagoudera (1192)[144] et de Saint-Jean Lampadistis à Kalopanayotis (déb. du XIIIe siècle)[145], on voit le Pantocrator, entouré d'anges en buste dans des médaillons. A l'est un médaillon central montre le trône de l'Hétimasie avec les instruments de la Passion. A Lagoudera on y trouve également la croix et la colombe. Face à ce médaillon, à l'ouest, se tient un chérubin.

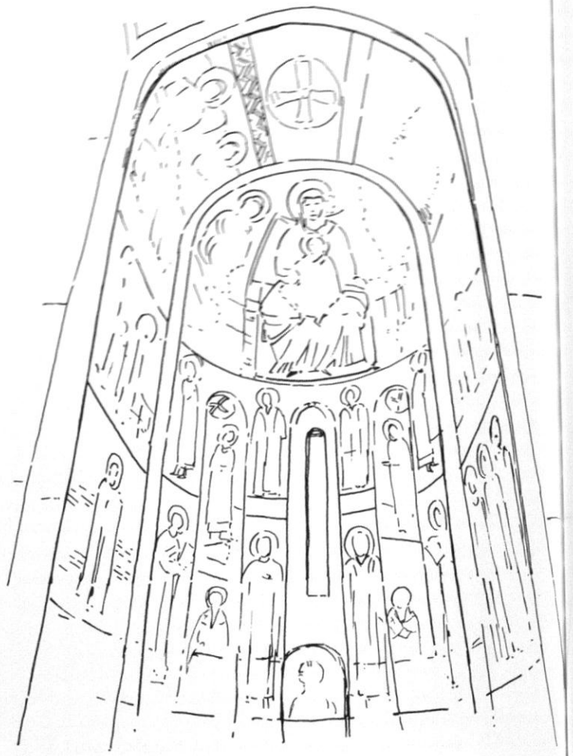
Le programme est plus explicite et plus complet dans un autre groupe d'églises. En effet, à la Panaghia de Tricomo (XIIe s.)[146] le Pantocrator en buste figure toujours au centre de la calotte. A l'est de cette calotte l'Hétimasie est entourée par la Vierge et saint Jean en prière et par une multitude d'anges en pied. Il en est de même (mais les anges sont représentés en buste dans des médaillons) à la Panaghia Kanakaria (XIIe s.) à Lythrankomi[147].

Dans quelques églises on complète ces images de la fin des temps par des allusions au début de l'histoire en figurant l'Annonciation dans les pendentifs est, comme on le voit à Lagoudera, Perachorio (1160-1180)[148] et à la Kanakaria. Cette mise en rapport du début et de la fin des temps est fréquente en Orient. On la trouve sous la forme d'un vis-à-vis en Géorgie (Déisis dans l'abside — Annonciation dans le tympan Ouest) à Iprari (cf. C.A. 29, p. 60) et à Saint-Georges de Kalaoubani (XIIe s.)[149], par exemple. Elle est concentrée dans l'abside aux Saints-Archanges à Laštkhver, où la Vierge orante avec l'enfant en médaillon sur la poitrine apparaît au deuxième registre de l'abside, sous la Déisis de la fin des temps (cf. C.A. 29, p. 88, sq. fig. 40-41). La même intention est exprimée sous une forme un peu différente en Cappadoce, notamment à l'Archangelos (L'Hétimasie entourée par la Vierge orante avec l'enfant en médaillon sur la poitrine et par saint Jean en intercesseur)[150]. Un rapprochement analogue mais moins clair est fait dans l'abside de Haghios Stephanos où la Vierge à l'enfant et saint Jean en intercesseur apparaissent de part et d'autre d'une croix[151]. On retrouve le principe de ce schéma sur une façade arménienne à l'église familiale des princes Azisbekian à Egvard (1301), où la Vierge à l'enfant et le Précurseur figurent de part et d'autre d'une croix[152]. Les schémas avec la Seconde Venue dans les coupoles, examinés plus haut, continuent à être employés à Chypre au XIVe siècle — dans la calotte du narthex d'Asinou[153], et la coupole de la Sainte-Croix à Pelendri)[154]. Au XVe siècle on les voit à l'église du Christ Antiphonitis (XVe s.)[155]. Dans cette dernière église, un détail ne saurait être passé sous silence. La calotte est occupée par le Pantocrator entouré d'anges, l'Hétimasie et les intercesseurs. Plus bas, dans le tambour, apparaissent les apôtres assis sur les trônes du Jugement dernier, ce qui tend à confirmer (malgré la date tardive de ce monument), à la fois l'influence orientale dans ces coupoles et leur signification d'illustration de la Seconde Venue.

Dans les régions des Balkans et en Russie, ces schémas n'apparaissent que très exceptionnellement et d'une façon moins clairement définie. A Saint-Hiérotéos à Mégara (XIIe s.)[156] on est pourtant très près des schémas chypriotes. Le Christ trônant au centre de la calotte est entouré par l'Hétimasie à l'Est, la Vierge orante en buste à l'Ouest et six anges nommés par des inscriptions. Nous avons déjà observé cette façon de nommer les anges dans les coupoles de Cappadoce[157] et de Géorgie[158]. A l'église du monastère de la Vierge



42. Thimotesoubani, abside.



43. Kincvissi, abside.

44. Thimotesoubani, Mission des apôtres, détail.

Éléousa à Veljousa (v. 1080), en Yougoslavie, le Christ dans la coupole est entouré de Marie flanquée de deux anges et par le Précurseur. Ils sont suivis par des prophètes (abîmés)[159]. On peut même considérer que cette représentation est complétée par l'image du dernier registre de l'abside où les deux rangées des saints évêques convergent vers l'Hétimasie. A Spas Mirožski (1156), à Pskov[160], on retrouve la Vierge en prière entourée de deux anges et le Précurseur, mais ils sont suivis par les apôtres et de ce fait le schéma reste relativement proche de l'Ascension, malgré l'allusion à la Seconde Venue à travers la présence de saint Jean.

Je ne m'attarderai pas davantage sur les schémas chypriotes[161] et sur leurs analogies balkaniques et russes dont j'ai parlé plus longuement ailleurs[162].

Revenons à la Déisis en Géorgie. L'importance de cette image ressort encore davantage si l'on pense que c'est précisément dans les églises dont l'ensemble du programme iconographique, et notamment celui de l'abside, se rapprochait le plus de Byzance qu'apparaît la Déisis dans la coupole.

VII. La coupole et l'abside.

Les édifices dont la coupole est occupée par la Déisis sont tous de grandes églises de type urbain. Il est parfaitement compréhensible que dans ces décors on ait voulu suivre Constantinople en ce

Plus important pour notre propos que ces détails est la présence ou l'absence de la Mission des apôtres dans les églises byzantines conformes à l'iconographie constantinopolitaine. En effet, ce sujet si répandu dans les œuvres paléochrétiennes, et avant tout sur les sarcophages[166], n'a jamais eu une place d'honneur dans les églises byzantines et il y est rarement représenté avant le XIVe siècle. Pour le trouver dans la conque absidiale, il faut se tourner vers l'Italie, où il figure dans la conque du Triclinium du Latran (v. 800)[167]. Même si l'on fait abstraction de cet emplacement précis, le sujet demeure rare dans les églises byzantines médiévales qui suivent Constantinople. Après avoir figuré au VIe siècle aux Saints-Apôtres de Constantinople[168], on ne le voit pratiquement plus avant le XIIIe siècle, époque à laquelle il réapparaît aux Saints-Apôtres de Peć, à Sopočani, Omorphi Ecclesia près d'Athènes etc.[169]. Entre temps, il est maintenu dans la périphérie orientale du monde byzantin, surtout en Cappadoce, où il est souvent représenté dans la voûte, notamment à Tokali, Kiliçlar, et Karanlik kilisse, ou encore au grand Pigeonnier de Çavuşin[170]. Plus tard, une version originale apparaît à Sainte-Sophie de Trébizonde[171], mais n'a plus de signification pour notre recherche puisqu'au XIIIe siècle le thème est déjà présent un peu partout.

Le troisième registre de l'abside de Thimotesoubani est interrompu par trois fenêtres comme c'est fréquemment le cas en Géorgie. Toujours selon l'habitude géorgienne qui n'était pas admise à By-

42. Thimotesoubani, abside.

43. Kincvissi, abside.

44. Thimotesoubani, Mission des apôtres, détail.

Éléousa à Veljousa (v. 1080), en Yougoslavie, le Christ dans la coupole est entouré de Marie flanquée de deux anges et par le Précurseur. Ils sont suivis par des prophètes (abîmés)[159]. On peut même considérer que cette représentation est complétée par l'image du dernier registre de l'abside où les deux rangées des saints évêques convergent vers l'Hétimasie. A Spas Mirožski (1156), à Pskov[160], on retrouve la Vierge en prière entourée de deux anges et le Précurseur, mais ils sont suivis par les apôtres et de ce fait le schéma reste relativement proche de l'Ascension, malgré l'allusion à la Seconde Venue à travers la présence de saint Jean.

Je ne m'attarderai pas davantage sur les schémas chypriotes[161] et sur leurs analogies balkaniques et russes dont j'ai parlé plus longuement ailleurs[162].

Revenons à la Déisis en Géorgie. L'importance de cette image ressort encore davantage si l'on pense que c'est précisément dans les églises dont l'ensemble du programme iconographique, et notamment celui de l'abside, se rapprochait le plus de Byzance qu'apparaît la Déisis dans la coupole.

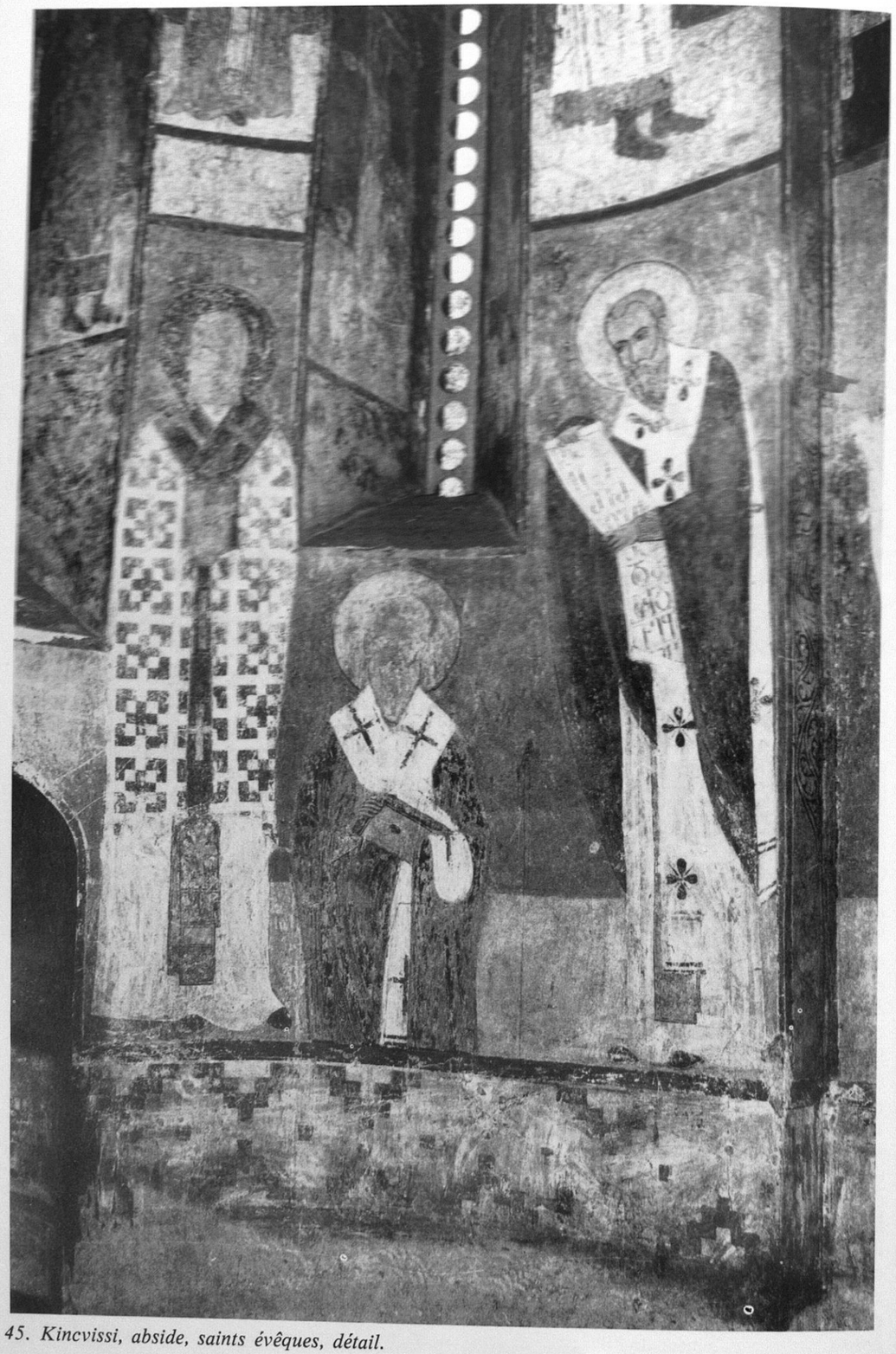
VII. La coupole et l'abside.

Les édifices dont la coupole est occupée par la Déisis sont tous de grandes églises de type urbain. Il est parfaitement compréhensible que dans ces décors on ait voulu suivre Constantinople en ce qui concerne l'abside, et cela d'autant plus qu'un certain nombre de ces églises sont dédiées à la Vierge, ce qui favorisait l'apparition de l'image de la Théotokos dans la conque. En réalité — le fait est assez intéressant et important pour notre recherche et mérite d'être relevé — on n'arrive que très rarement à se conformer entièrement aux règles constantinopolitaines, même en ce qui concerne le seul décor de l'abside de ces églises. Ainsi, la conque absidiale de Thimotesoubani (fig. 42) est occupé par la Vierge trônant avec l'Enfant vu de face, assis sur ses genoux et deux anges (détruits). Le second registre montre le Christ entouré par ses disciples, dans la composition bien connue de la Mission des Apôtres[163] (fig. 43). Nous ne pouvons nous arrêter ici sur l'analyse de ce sujet, que de nombreux auteurs ont d'ailleurs traité[164] et nous limiterons à une seule précision : les artistes ont illustré tour à tour deux passages des évangiles — celui situé après le Baptême et celui de l'Apparition du Christ aux apôtres après sa résurrection ; c'est le deuxième passage que l'on représente à Thimotesoubani[165], un choix bien normal vu l'emplacement de l'image.

Plus important pour notre propos que ces détails est la présence ou l'absence de la Mission des apôtres dans les églises byzantines conformes à l'iconographie constantinopolitaine. En effet, ce sujet si répandu dans les œuvres paléochrétiennes, et avant tout sur les sarcophages[166], n'a jamais eu une place d'honneur dans les églises byzantines et il y est rarement représenté avant le XIVe siècle. Pour le trouver dans la conque absidiale, il faut se tourner vers l'Italie, où il figure dans la conque du Triclinium du Latran (v. 800)[167]. Même si l'on fait abstraction de cet emplacement précis, le sujet demeure rare dans les églises byzantines médiévales qui suivent Constantinople. Après avoir figuré au VIe siècle aux Saints-Apôtres de Constantinople[168], on ne le voit pratiquement plus avant le XIIIe siècle, époque à laquelle il réapparaît aux Saints-Apôtres de Peć, à Sopočani, Omorphi Ecclesia près d'Athènes etc.[169]. Entre temps, il est maintenu dans la périphérie orientale du monde byzantin, surtout en Cappadoce, où il est souvent représenté dans la voûte, notamment à Tokali, Kiliçlar, et Karanlik kilisse, ou encore au grand Pigeonnier de Çavuşin[170]. Plus tard, une version originale apparaît à Sainte-Sophie de Trébizonde[171], mais n'a plus de signification pour notre recherche puisqu'au XIIIe siècle le thème est déjà présent un peu partout.

Le troisième registre de l'abside de Thimotesoubani est interrompu par trois fenêtres comme c'est fréquemment le cas en Géorgie. Toujours selon l'habitude géorgienne qui n'était pas admise à Byzance, les intrados de ces fenêtres sont occupés par six diacres en pied, représentés de face, qui prennent ainsi la place des éléments décoratifs que l'on voit à cet endroit dans les églises byzantines et slaves[172]. Deux autres diacres figurent entre les fenêtres. Sous la rangée de huit diacres ainsi obtenue au centre du troisième registre, apparaissent trois croix et deux saints en buste. Quant aux saints évêques officiants et vus de trois quarts, ils sont présents, mais repoussés vers les murs latéraux du bêma.

Le décor de l'abside de Kincvissi (fig. 44), plus simple dans sa conception, ressemble beaucoup à celui de Thimotesoubani. Le même type de la Vierge avec l'Enfant occupe la conque. Des saints évêques et des saints diacres vus de face prennent place, à divers niveaux de hauteur, dans ce que l'on pourrait appeler le deuxième et le troisième registre (ils ne sont pas clairement délimités), tandis que des évêques officiants occupent les parois latérales du bêma et les extrémités du troisième registre de l'abside (fig. 45). Dans la niche centrale d'une sorte de quatrième registre apparaît le Christ

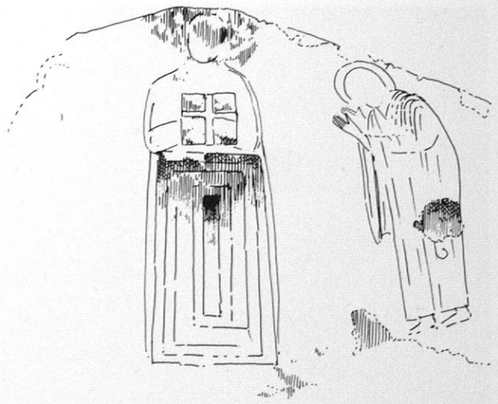


45. Kincvissi, abside, saints évêques, détail.

en buste. La Communion des apôtres a été placée dans la partie latérale du bêma (2e registre), en deux scènes qui se font face, comme on le voyait parfois dans les églises byzantines du XIe siècle[173]. Enfin, la voûte du bêma ressemble à la fois aux voûtes avec l'Ascension de la croix et à celles de Svanétie qui montraient deux grands anges en pied. A Kincvissi, la croix dans une auréole de lumière, composée de bandes concentriques, est projetée sur un fond constellé. De part et d'autre de cette représentation centrale apparaissent deux anges en pied, tenant le sceptre et le globe.

A Ikorta c'est encore la Vierge à l'Enfant, adorée par deux anges, qui occupe la conque. Elle est suivie par la Communion des apôtres qui apparaît bien rarement à cet emplacement en Géorgie au XIIe siècle. Il s'agit du schéma bien connu où le Christ apparaît deux fois distribuant le pain et le vin au centre de la composition. Ici, aussi, ce registre est interrompu par trois grandes fenêtres avec chaque fois deux diacres, vus de face, dans l'intrados (seuls ceux de la fenêtre nord sont conservés). Ainsi, grâce à ce détail typique pour la Géorgie, les deux figures du Christ de la Communion se trouvaient encadrées par six diacres et séparées des apôtres, ce qui ne correspond pas au schéma byzantin. Au troisième registre, prennent place dix évêques officiants, tournés de trois quarts et tenant des rouleaux déployés dont les inscriptions géorgiennes semblent aujourd'hui trop effacées pour être lues. Ils convergent vers une niche. Quant au décor de l'abside de Manglissi, il est presque entièrement ruiné. Néanmoins c'est sûrement la Vierge à l'Enfant qu'on y avait représenté.

Une seule de ces absides, à Ikorta, correspond à peu près au programme byzantin, et encore si l'on ne compte pas les diacres du second registre. A Kincvissi et Thimotesoubani le deuxième et le troisième registre sont différents. L'Amnos manque partout. Ainsi, même dans les grandes églises commanditées par des donateurs princiers en rapport constant avec Constantinople, et placées sous l'autorité d'un clergé éduqué, savant, parfois formé dans la capitale byzantine, les programmes ne sont que très rarement parfaitement accordés à la *koinè* grecque avant le XIVe siècle. Certes, Marie s'installe dans la conque et normalement le Pantocrator devrait occuper la coupole, mais dans ce cas, on ne disposerait plus d'un emplacement de choix pour l'image à laquelle on était manifestement le plus profondément attaché : la Déisis de la fin des temps assortie de la croix triomphale annonçant la Seconde Parousie. Ce sont donc ces représentations qui seront placées dans la coupole, comme on le voit également, sous une forme différente, dans les voûtes de Cappadoce.



46. Laštkhver, Saints-Archanges, façade, Déisis.

VIII. La Déisis sur les façades.

Après l'abside et la coupole, le troisième emplacement de la Déisis dans les églises géorgiennes se trouve sur la façade. Ceci semble avoir été fréquemment le cas en Svanétie, où les édifices cultuels de dimensions modestes n'avaient pas d'autre décoration à l'extérieur. Malheureusement, on dispose de très peu d'exemples conservés et ils sont tous en piteux état. Ainsi, l'église Saint-Georges à Ipkhi (XIe s.) montre sur sa façade sud (XIIIe s. ?)[174], au-dessus du portail, une Déisis peinte composée de onze figures en buste. La Vierge et saint Jean en prière occupent leurs places habituelles de part et d'autre du Christ. Ils sont flanqués respectivement de quatre anges. Il s'agit ici d'une « grande » Déisis qui, par sa forme allongée et ses personnages en buste rappelle les épistyles trouvés au Mont Sinaï[175]. Mais les figures qui s'ajoutent au noyau central ne sont ni les apôtres, ni les prophètes, mais les anges, comme dans les schémas de nombreuses absides. Sous la Déisis apparaissent des saints guerriers en pied dont un seul est conservé.

A l'église des Saints-Archanges à Iprari (1096) la Déisis décore la façade sud[176]. Elle est composée de sept personnages en buste difficilement reconnaissables. Il semble que derrière la Vierge et le Précurseur se tient un archange. Chaque figure est enfermée dans un cadre, comme s'il s'agissait d'icônes séparées ou d'une architrave d'iconostase.

Aux Saints-Archanges à Laštkhver (XIVe-XVe s.) la façade ouest est occupée, dans sa partie supérieure, par une Déisis à trois personnages de grandes dimensions (fig. 46). Seul le Christ et saint

47. Sveti Ckhoveli, façade Est, Déisis.

Jean en prière sont conservés. Il s'agit d'un schéma archaïque avec les trois figures en pied, comme on le voit dans l'église principale d'Oudabno[177] et sur des miniatures en pleine page de deux Évangiles géorgiens du XIIe siècle – ceux de Ghelati (f° 6v) et de Džroučі[178]. A Laštkhver, les deux personnages conservés sont vêtus de pourpre. Cette peinture est postérieure aux fresques qui se trouvent à l'intérieur de l'église. Elle témoigne d'ailleurs d'une certaine maladresse car sur la poitrine du Christ apparaît une croix peinte, sans doute du temps de la première décoration de l'église, que les artistes postérieurs ont respectée. D'autre part le bas du corps de Jésus bute contre une fenêtre que les peintres ont également acceptée en nous donnant l'illusion que le Christ se tient derrière la fenêtre. En effet, les contours de ses hanches et de ses jambes apparaissent de part et d'autre de cette ouverture.

La Déisis figurée sur la façade n'est pas réservée uniquement à la peinture. On voit également ces représentations exécutées en sculpture, il s'agit donc bien d'une tradition relativement répandue en Géorgie, que l'on retrouvera plus rarement en Arménie. Nous nous contenterons de citer deux exemples de Déisis sculptées sur des façades géorgiennes. La façade sud de Sveti Ckhoveli (XIe s.) montre le Christ bénissant avec le livre et les deux intercesseurs en prière ; ceux-ci sont figurés jusqu'au bas des épaules ; l'ensemble est entouré d'un grand cadre rectangulaire (fig. 47). Le Christ est séparé des intercesseurs par deux éléments d'encadrement verticaux, beaucoup plus larges que le cadre de l'ensemble. Les mains de Marie et du Précurseur passent par-dessus ces barrières. De part et d'autre de cette composition, mais à quelque distance d'elle, apparaissent deux têtes de bovins comme on le voit fréquemment sur les façades géorgiennes. Deux anges volant semblent descendre du ciel et se diriger vers la Déisis, mais ils ne sont pas accordés à cette image par leur taille (fig. 48). La Déisis a ici des dimensions modestes ; elle est nettement trop petite pour l'immensité de la façade et aussi par rapport aux deux anges volant.

La façade sud de l'église à Oški (Xe s.)[179] montre également une Déisis, en pied, à laquelle sont associés les deux donateurs avec le modèle de l'église (fig. 49), qui se tiennent aux deux extrémités de la composition. Chaque personnage occupe une pierre placée verticalement sur le mur, tandis que les autres pierres de cette paroi sont toutes placées

48. Sveti Ckhoveli, façade Est, Déisis et anges.

horizontalement. Les limites de chacune des pierres verticales et les interstices qui les séparent forment une sorte de cadre autour de chaque figure.

La Déisis sur la façade n'apparaît qu'exceptionnellement en Arménie, comme nous l'avons vu à Egvard, et très rarement dans les Balkans avant le XIIIe-XIVe siècle[180]. Deux autres observations s'imposent à propos des compositions évoquées ici : elles sont presque toutes entourées d'un ou de plusieurs cadres et les Déisis peintes n'apparaissent que sur les façades en Svanétie. Une seule de ces images (celle de Laštkhver) a des proportions monumentales et ne montre pas de cadre autour des figures, encore n'est-ce pas tout à fait certain en raison de la mauvaise conservation de la peinture. De toutes façons, elle ne devrait pas être prise en considération puisqu'elle date d'une époque postérieure au XIVe siècle. Les autres peintures citées appartiennent aux façades de très petites églises telles qu'on les voit régulièrement en Svanétie. Compte tenu de ce fait et des cadres qui entourent ces images, on est en droit de se demander si l'origine de la Déisis sur la façade n'est pas liée à un usage d'accrocher des icônes à l'extérieur des églises de petite dimension, afin que l'assitance nombreuse qui n'aura pu pénétrer à l'intérieur de l'édifice puisse participer à l'office. La liturgie était sans doute audible à l'extérieur, mais il fallait un point de convergence et de concentration pour favoriser la prière. Quoi de plus naturel alors, que de choisir le thème de l'abside pour ce décor extérieur, le même que celui que contemplaient les chrétiens à l'intérieur de l'édifice. Les icônes, plus sensibles aux intempéries, ont dû être rapidement remplacées par des fresques que les artistes encadrent en souvenir des images mobiles. De telles représentations ont dû exister dès le Xe-XIe siècle, époque à laquelle elles apparaissent aussi sur les façades sculptées de grandes et spacieuses églises, où ce cadre est maintenu. A Sveti Ckhoveli, la Déisis, sculptée sur la façade orientale, est à la fois encadrée, toute petite et assez rigide par rapport aux figures imposantes des anges (fig. 48). En conséquence, cette Déisis donne l'impression de ne pas appartenir à la structure décorative de la façade, mais d'y être ajoutée comme un corps étranger. A Oški, la situation est un peu différente, car l'on a voulu associer à la Déisis les donateurs. Cependant, ici aussi, une impression d'encadrement de chaque figure est donnée par les contours des pierres verticales.

49. Oški, façade Sud, Déisis.

IX. Conclusion.

Notre présente conclusion est un prolongement de celle faite à la fin de la première partie de cette étude (Cf. C.A. 29, p. 100, sq.) et devra donc y être associée par le lecteur. Au terme de ces investigations, la Déisis s'est révélée être l'image la plus importante du programme des églises géorgiennes entre le xe et le xive siècle. Elle en forme incontestablement le centre et parfois la clef. Curieusement, l'évolution de ce schéma obéit à une tendance diamétralement opposée à celle que l'on voit dans toutes les autres représentations en Géorgie. Tandis que celles-ci témoignent d'un laconisme extrême, et cela même à la fin du xiiie siècle (pas d'épisodes secondaires, un minimum de protagonistes dans chaque scène, peu d'objets et d'éléments architecturaux), la Déisis, elle, suit la tendance inverse et montre des figures nombreuses et variées autour des intercesseurs. Ceci ne vient pas seulement du fait qu'elle est tantôt associée à l'image de la Vision des prophètes (abside), tantôt calquée sur les structures formelles de l'Ascension (coupole), car les nombreux anges dans l'un et dans l'autre cas ne viennent pas de ces représentations mais de références à Daniel et à Matthieu. L'évolution de la Déisis en Géorgie dépend 1) du sens que l'on donne à cette image et nous avons vu qu'il s'agissait de l'Intercession à la fin des temps, et 2) de la manière dont le sujet est ressenti — comme triomphe définitif du Christ, aboutissement de toute l'histoire du Salut et aussi comme espoir suprême des croyants.

La plupart des églises avec la Déisis dans l'abside sont dépourvues de coupole. Dans certaines d'entre elles, comme à Saint-Georges à Ači, par exemple, le programme de l'abside se prolonge sur la voûte et le mur occidental, selon une habitude plus répandue encore en Cappadoce. Dans ces églises géorgiennes le Jugement dernier est généralement absent. Dans les grandes églises à coupole qui se trouvent non plus dans les montagnes ou dans des régions de moindre importance, mais dans des plaines fertiles et proches de centres urbains, la situation est un peu différente et les influences constatinopolitaines pénètrent plus aisément. Elles s'imposent quant au programme de l'abside, bien que l'on note presque toujours un trait original dans l'un ou l'autre registre de ces décors. Si ce compromis avec les programmes constantinopolitains s'avère possible, ce n'est que (semble-t-il) parce qu'on disposait d'un autre emplacement de choix pour y loger la Déisis de la Seconde Venue — la coupole.

La structure des deux images de la Déisis (dans l'abside et la coupole) au contenu identique est un peu différente. Celle de l'abside intègre la représentation plus ancienne de la Vision des prophètes; celle de la coupole est composée sur le modèle de l'Ascension. En conséquence, on voit dans l'abside un Christ en gloire immense entouré des puissances, tandis que la Vierge et saint Jean se tiennent aux extrémités, ce qui oblige les artistes à diminuer leur taille. En fait, les intercesseurs s'introduisent dans les images des Visions après avoir figuré pendant un certain temps au-dessous (2e registre) ou au-dessus d'elles (comme à Čvabiani). Dans la coupole, on adapte la composition au tracé du cercle, en lui donnant un noyau central entouré de figures en pied. Ce noyau n'est pas formé par le Christ mais par son signe triomphal, qui est aussi celui qui annonce son retour et figure dans la calotte dès le ve-viie siècle. Une gloire embrasée l'entoure et les astres l'escortent. Quelquefois les anges portent la gloire, comme dans l'Ascension. La Déisis avec les anges borde la calotte. Dans le tambour apparaissent les prophètes, les apôtres et parfois les martyrs.

Exceptionnellement, le Jugement lui-même complète l'ensemble et apparaît sur le mur occidental comme à Thimotesoubani. Il diffère des schémas byzantins en faisant une très grande place à la Déisis et aux scènes du Paradis, en donnant aux apôtres un emplacement secondaire et en accentuant la Résurrection des morts. Les mêmes traits caractérisent le Jugement Dernier en Arménie, bien que ces compositions comprennent également d'autres particularités qui les éloignent encore plus de Byzance. En Cappadoce, cette représentation prend souvent une forme encore plus originale par des rappels directs à l'Apocalypse, par une conception un peu particulière du démon, ou par les apôtres trônants transférés dans la voûte et associés à la Seconde Venue, alors que le Jugement proprement dit est figuré normalement sur le mur ou le tympan ouest. Dans les schémas caucasiens et cappadociens on s'inspire probablement d'images de haute époque qui avaient cours dans la périphérie orientale du monde byzantin. Un exemple de ce type est conservé à l'église de Timios Stavros en Cappadoce. Il s'agit d'un schéma où la représentation de la Seconde Venue est greffée sur la partie supérieure d'une image de l'Ascension et suivie, au second registre, par des apôtres trônants, signifiant le Jugement.

Pour la plupart des schémas géorgiens évoqués dans les deux parties de cette étude, nous avons trouvé des analogies en Arménie, en Asie Mineure, en Crimée, et quelquefois en Égypte ou en Éthiopie. Certaines analogies ont été signalées dans les Balkans, notamment en Crête et en Italie Méridionale (pour la Déisis dans l'abside) et d'autres (pour la Seconde Venue et la prière d'intercession dans la coupole) à Chypre et en Macédoine, mais elles sont apparues comme des influences orientales hautement probables. Ainsi la périphérie orientale du monde byzantin s'affirme comme une entité grâce à son indépendance iconographique dans les décors de l'abside, de la coupole et des voûtes, autrement dit dans les parties les plus importantes des édifices du culte, auxquelles il faut ajouter le décor des façades. A l'intérieur de cette entité, des différences se font également sentir, mais elles sont peu nombreuses et non essentielles.

Il faut néanmoins distinguer comme appartenant à la Géorgie : a) la fréquence et l'importance du thème de l'intercession; b) le schéma de la Déisis avec milices célestes; c) les programmes absidiaux avec le Mandylion au-dessus de l'autel; d) la croix portée par quatre anges (et non par deux) et formant ainsi un motif parfaitement adapté à la surface ronde qu'est la calotte de la coupole; enfin et surtout e) l'ensemble du programme des coupoles avec la Déisis qui ne disparaît qu'au xive siècle, lorsque l'influence byzantine et constantinopolitaine augmente d'une façon sensible.

Les particularités iconographiques constatées dans les programmes orientaux posent le problème des raisons capables de les expliquer. Trois facteurs peuvent être envisagés : 1) Les rapports privilégiés et continus de cette périphérie orientale en général et de la Géorgie en particulier avec Jérusalem, centre et lieu d'origine de l'iconographie paléochrétienne; 2) Un traditionalisme fervent, accentué par la situation politique de ces régions qui se savaient en péril et menacées par la religion conquérante et expansionniste de Mahomet; 3) Un esprit et une sensibilité différents de celle des Byzantins et des Slaves.

En effet, on remarque une tendance traditionnaliste et conservatrice dans toute la périphérie orientale du monde byzantin au Moyen Age et elle se manifeste aussi bien dans le maintien de schémas anciens, disparus à Constantinople (la Vision théophanique dans l'abside ou la Vision de saint Eusthate, par exemple), que dans l'absence ou la rareté, avant le xive siècle, de nombreux sujets nouvellement apparus dans la capitale byzantine au cours du xiie et xiiie siècle (Thrène, Amnos, Mélismos, Vision de saint Pierre d'Alexandrie, Communion des apôtres, etc.). Les moines d'Égypte et de Cappadoce avaient toujours maintenu des rapports étroits avec la Syrie et la Palestine, rapports que favorisait d'ailleurs la situation géographique de ces territoires. Quant à la Géorgie, elle était liée dès sa christianisation au monachisme syrien. Par la suite, de nombreux monastères géorgiens furent fondés en Syrie et en Palestine. Le culte de la croix était particulièrement développé dans ces régions et il n'est donc pas étonnant que l'iconographie imprégnée par ce culte se soit répandue en Géorgie, en Égypte et en Cappadoce. La rareté des œuvres conservées

en Palestine ne nous permet pas de dire si la Déisis y avait connu une faveur particulière. Pourtant une forme élémentaire de ce que sera la Déisis dans l'avenir apparaît déjà au VIe siècle.

Si l'on ne suit pas, en Orient, l'évolution iconographique constantinopolitaine qui se manifeste et progresse constamment dans la capitale byzantine à partir du IXe siècle, cela tient certainement aussi au fait que tous ces pays vivent soit sous la contrainte, soit sous la menace constante que font peser sur eux leurs puissants voisins musulmans. Ce qui est en danger n'est pas seulement l'indépendance politique, mais précisément l'indépendance religieuse, une circonstance encore bien plus grave, puisque d'une certaine façon le Salut lui-même en dépend. Dans de telles conditions, les forces vives de l'esprit sont mobilisées pour maintenir les valeurs traditionnelles et on est loin de toute tentation novatrice et de toute volonté d'une remise en question. Ainsi, ce qui avait été établi jusqu'au IXe-Xe siècle, principalement sous l'influence de l'iconographie syro-palestinienne est soigneusement conservé dans toute cette périphérie.

Il faut y ajouter une coloration un peu différente du sentiment religieux. En disant cela, nous ne pensons pas aux différences de conceptions conditionnées par la doctrine monophysite qu'adoptent certains pays de l'Orient byzantin, mais plutôt à une façon spécifique de ressentir le message évangélique. L'Église byzantine sort de la crise iconoclaste renforcée, mûrie et consciente de la valeur de l'image. La réflexion au cours d'un siècle de lutte trouve tout naturellement un écho dans le programme des églises dont la Théotokos, symbole de l'Incarnation, et le Pantocrator deviennent les pivots. Il ne s'agit plus seulement d'illustrer l'Évangile et de représenter les grands dogmes de la foi, mais aussi de les interpréter et cela en relevant le rôle de la liturgie et donc de l'Église. En Géorgie, et dans tout l'Orient, une telle évolution au niveau des idées et de la sensibilité n'a pas été vécue. On reste, au contraire, plus proche du christianisme primitif et peu conscient du rôle de l'Église comme intermédiaire entre les hommes et Dieu. Ce qui prédomine est la certitude et la joie du triomphe et la perspective lumineuse du Salut. C'est l'image de ce Salut, raison d'être de la doctrine chrétienne qu'il s'agit de montrer aux emplacements clefs de l'édifice sacré.

Ce qui est valable pour l'abside l'est aussi pour la coupole. Au lieu d'un Pantocrator tout puissant autour duquel s'ordonne sa cour céleste — à l'image de la hiérarchie de la cour impériale byzantine — on montre le signe de la victoire absolue qu'est la Seconde Venue, et la prière d'intercession qu'adressent à ce moment-là Marie et le Prodrome au Christ en faveur du genre humain. Le Jugement, de conception pessimiste, n'apparaîtra que rarement sur le mur occidental. Lorsqu'il est présent, il obéira à l'esprit et à la sensibilité définie plus haut en accentuant les scènes du Paradis, la Résurrection des morts et la Déisis.

L'étude de l'image de la Déisis en Géorgie nous a mené plus loin que nous ne le pensions au départ. Cette représentation clef des monuments géorgiens se révèle comme le pivot du programme iconographique de l'église, un trait qui apparaîtra de façon encore plus évidente dans une étude plus vaste, en préparation.

Tania VELMANS.

NOTES

1. Voir les exceptions qui nous sont connues p. 156 notes 121-123.

2. Cf. Ch. Ihm, *Die programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden, 1960, pp. 77, sq.; 209, sq.

3. E. Peterson, *La croce e la preghiera verso l'oriente*, in *Ephem. Liturg.*, CIX, 1945, pp. 61, sq. L'auteur rappelle que dès le IVe siècle l'on considérait, en Syrie, l'Orient comme la direction (celle de Jérusalem par rapport à la Syrie) de la Seconde Venue et par conséquent, comme la direction toute indiquée pour la prière. Sur la croix comme signe de la Seconde Venue voir aussi E. Stommel, Σημεῖον ἐκπετσεως (Didache 16.6) in, *R.Q.* 48, 1-2, 1953, pp. 28-31; Ihm, *op. cit.*, pp. 78-79.

4. Aucun décor d'abside antérieur au VIIe siècle n'a été conservé dans ces pays. Quant à ceux, très rares, du VIIe siècle, ils montrent des compositions complexes avec le Christ et pas la croix. C'est ce que l'on voit à Cromi, en Géorgie, et à Lmbat, Koš, Thalin, Karmavor, en Arménie. (Cf. S. Amiranašvili, *Istorija gruzinskoi monumentaljnoi živopisi*, Sehelgami, 1957, pp. 23, sq., fig. 5; N.G. Kotandžjan, *Cvet v rannesrednevekovoi živopisi Armenii*, Erevan, 1978, pp. 12-16, fig. 26-31, 34-38, 43, 52-55).

5. Cf. G. Čubinasvili, *I Monumenti del tipo Gvari*, Milan, 1976, pp. 104, sq. A Atheni cette croix en relief a été également peinte au XIe siècle. Sur Atheni voir T. Virsaladze, *Nekotorje voprosi obštei kompozicii rospisi Atenskogo Siona*, in *Srednevekovoe iskusstvo, Russ, Gruzija*, Moscou, 1978, pp. 83-91.

6. Il s'agit le plus souvent d'une autre variante qui rappelle la formule qui combine la croix et le chrismon. Voir, par exemple, la coupole de Mren, ou de Sainte-Ripsime (cf. J. Strzygowski, *Die Baukunst der Amenier und Europa*, Vienne, 1918, pp. 217, 218, 221; p. 94, fig. 82).

7. Cf. Répertoire de l'Institut d'Histoire de l'Art à Tbilissi; D.P. Gordeev, *Otčet o poezdke v Ahalčihskii ouezd v 1917 godu*, in *Izvestija K.I.A.I.*, Petrograd, 1923, p. 73.

8. Cf. N. Thierry, *Peintures du Xe siècle en Géorgie méridionale et leurs rapports avec la peinture byzantine d'Asie Mineure*, in *Peintures d'Asie Mineure et de Transcaucasie aux Xe et XIe siècles*, Londres, 1977, pp. 73-113, fig. 17.

9. Cf. *id. Les églises rupestres*, in *Arts de Cappadoce*, Genève, 1971, p. 138.

10. Cf. *ibid.*, fig. 79.

11. Cf. Restle, *Die Byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinhausen, 1967, pl. XXVIII (plan et dessin).

12. Cf. Thierry, *Art de Cappadoce...*, p. 163.

13. Cf. N. et M. Thierry, *Église de Kizil Tchoukour de Cappadoce*, in *Monuments Piot*, 50, 1958, pp. 105-146; J. Lafontaine, *Note sur un voyage en Cappadoce* (été 1959) in *Byzantion* 28, 1959, pp. 565-577. La datation préiconoclaste de ces peintures que propose N. Thierry est très controversée. La plupart des spécialistes qui les ont étudiées (Lafontaine, Restle, Epstein) s'accordent sur le IXe-Xe siècle.

14. Cf. Thierry, *Art de Cappadoce...*, p. 163.

15. Cf. C. Mango, *Materials for the Study of the Mosaics of St. Sofia at Istambul*, (D.O. Studies, VIII, 1962), p. 87.

16. Cf. J. Flemming, *Das Schutzzeichen des Herrschers - Beobachtungen zum Gemmenkreuz in Byzanz und in Georgien*, in *Johannes Irmscher zum 60 Geburtstag. Wissenschaftliche Zeitschrift Universität Jena*, 1981, cahier 3/4, p. 446, avec la bibliographie antérieure.

17. Cf. J. Engmann, *Images parousiaques dans l'art paléochrétien*, in *L'Apocalypse de Jean*, Genève, 1979, p. 91-94.

18. Cf. M. van Berchem et E. Clouzot, *Mosaïques chrétiennes du IVe au Xe siècle*, Genève, 1924, pp. 113, sq., fig. 127.

19. Cf. *ibid.*, pp. 105, sq., fig. 119; P. Parizet, *I Mosaici del battistero di S. Giovanni in Fonte*, in *Cah. Arch.* 20, pp. 1, sq., fig. 9.

20. Cf. Van Berchem-Clouzot, *op. cit.*, p. 116, fig. 134.

21. Cf. E. Dinkler, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe*, in *Wissenschafliche Abhandlungen der Arb. Gem. f. Forsch. Nordrhein-Westf.*, vol. 29, Cologne-Opladen, 1964, *passim*; F.W. Deichmann, *Ravenna, Hauptstadt des spätantiken Adenblandes*, Wiesbaden, 1969, t. 1, p. 261-270.

22. Cf. K. Mijatev, in *Bulletin de la Société archéologique bulgare*, Sofia, 1910, t. 1, pp. 23, sq.; *id., La peinture décorative de la nécropole de Serdica*, Sofia, 1925. Aujourd'hui cette nécropole n'est plus visible, mais il en reste des aquarelles et des photographies.

23. Cf. A. Grabar, *l'Empereur dans l'art byzantin*, (2e éd.), Londres, 1971, pl. XIII-XV.

24. Cf. U. Monneret de Villard, *La chiesa di Santa Barbara al Vecchio Cairo*, Florence, 1922, chap. 2.

25. Cf. Au-dessus de la lunette de la paroi droite du presbytère (cf. J. Bovini, *Églises de Ravenne*, Novara, 1960, reprod. p. 128).

26. Par exemple, le sarcophage d'enfant de Sarigüzel (v. 400), au Musée Archéologique d'Istambul (cf. Ch. Delvoye, *L'Art byzantin*, Paris, 1967, fig. 49).

27. Par exemple ceux de Murano (VIe s.), d'Etchmiadzin (VIe s.), de Paris (B.N.Ms Lat 9384), VIe s., (cf. W.F. - Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spähtantike und des frühen Mittelalters*, Mayence, 1952, p. 64, pl. 39, n° 125; p. 70, pl. 44, n° 142; p. 71, pl. 47, n° 145). La formule reste présente dans les ivoires du moyen âge, notamment sur les reliures du Musée du Vatican (cf. *ibid.*, p. 96, pl. 62, n° 223), et du Victoria and Albert Museum à Londres, toutes deux du IXe siècle (cf. *ibid.*, p. 97, pl. 62, n° 224).

28. Cf. J. Strzygowski, *Catalogue général des Antiquités égyptiennes. Koptische Kunst*, Vienne, 1904, fig. 31, n° 7285.

29. Cf. N. Čubinašvili, *Handisi*, Tbilissi, 1972, pp. 17-20.

30. Cf. N. Čubinašvili et R. Šmerling, *Hrami v drevnih selenijah Trialeti, Oltisi i Tetri-Ckaro*, in *Ars Georgika*, 2, Tbilissi, 1948, pp. 54-64.

31. Cf. N.A. Aladašvili, *Monumentalnaja skulptura Grusii*, Moscou, 1977, fig. 30, 32, 37; 29, 36, 118, 167, 182. La croix en pierre de Kačagani montre, au croisement des bras, une croix dans un médaillon, tandis que les anges qui la portent occupent les quatre bras. La sculpture de Kackhi est pourvue d'une inscription géorgienne disant : « Ascension de la croix » (cf. *id., Gruzinskaja fasadnaja skulptura X-XIV*, in *Srednevekovoe iskusstvo, Russ. Gruzija*, Moscou, 1978, p. 40).

32. Comme on le sait les deux événements sont liés selon les Actes des Apôtres (I,11); voir aussi ces deux moments de l'histoire du Salut représentés par une seule image montrant le Christ porté par les anges buccinateurs dans la voûte d'Ači, dans la 1re partie de cet article (C.A. 29, p. 90).

33. Cf. Aladašvili, *op. cit.*, pp. 156, sq.

34. Cf. S. Der Nersessian, *L'art arménien*, Genève, 1977, fig. 49, 50, 53.

36. Cf. N. Thierry, *Peintures du Xe siècle*, p. 73-113, fig. 18-21, 24-27.

37. Cf. I. Privalova, *Timotesubani*, Moscou, 1980, p. 182, note 46.

37. Cf. G. Čubinašvili, *Gruzinskoe* Leningrad, 1975, p. 132.

38. Cf. A. Voiskaja, *Rospis sredneveekovnih trapezni Grusii*, Tbilissi, 1974, fig. 47, 37.

39. Cf. T.Š. Virsaladze, *Fragmenti freskovoi rospisi glavnogo gelatskogo hrama*, in *Ars Georgika*, 5, Tbilissi, 1958, pp. 166-167, 169.

40. A moins que les traces perçues aujourd'hui dans les pendentifs ne soient celles de séraphins (cf. Répertoire de l'Institut d'histoire de l'art à Tbilissi). Dans les deux cas l'ensemble de ce décor se rapproche de l'association d'éléments iconographiques que l'on voit en Arménie et en Nubie hors des coupoles (cf. *infra*).

41. Cf. G. Čubinašvili, *Pešternije monastiri David-Garedži*, Tbilissi, 1948, pp. 50-51; 78-79.

42. Cf. G. Millet, *La Dalmatique du Vatican*, Paris, 1945, p. 28.

43. Cf. S. Der Nersessian, *Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery*, Baltimore, 1973, pl. 55.

44. La croix à longue hampe rappelle des modèles du VIe siècle; on la trouve notamment sur l'arc de triomphe à Sainte-Catherine du Mont Sinaï où les anges de part et d'autre de l'agneau en sont munis (cf. G. Forsyth et K. Weitzmann, *The monastery of Saint Catherine at Mount Sinaï*, Michigan, pl. CXXII, B).

45. Cf. Macler, *Documents d'art arménien*, Paris, 1924, p. 26. D'autres inscriptions qui figurent sur ces deux miniatures du XVe-XVIe siècle sont également citées, tant arméniennes que syriaques; voir aussi Millet, *Dalmatique...*, p. 21.

46. Ils sont cités et en partie reproduits dans Macler, *Documents...*, pp. 56, 59, pl. LII, fig. 112-113; pl. LXXIII, fig. 167-168.

47. Document personnel.

48. Il s'agit de croix gemmées avec le médaillon du Christ au croisement des bras, placées sur une estrade et parfois ornées de rubans de clochettes. C'est ce que l'on voit à l'église de Faras, par exemple, où cette peinture se situe aux environs de 1005-1036 (cf. Michalowski, *Faras. Wall painting in the Collection of the National Museum in Warsaw*, Varsovie, 1974, pp. 234, sq., fig. 54. Sept images de ce type sont connues en Nubie (cf. E. van Moorsel, *Une Théophanie nubienne*, in *Rivista di archeologia cristiana*, n° 92, 1966, publ. 1968, pp. 297-316).

49. Une telle inscription existe aussi à Faras (cf. Michalowski, *op. cit.*, p. 235).

50. C. Cecchelli (*Il triompho della Croce*, Rome, 1974, pp. 80, sq.) a relevé certaines correspondances entre ces ampoules et des décors de coupoles disparus.

51. Cf. A. Grabar, *Les ampoules de Terre Sainte*, Paris, 1958, pl. XXIII, XXV.

52. Cf. *Id.*, pl. XXXII.

53. Cf. G. Čubinašvili, *Gruzinskoe čekanoe iskusstvo*, Tbilissi, 1957, pl. XIII.

54. Cf. Thierry, *Peintures...*, fig. 16. Notre dessin est fait d'après ces photos.

55. Cf. S. Amiranašvili, *Gruzinskaja miniatjura*, Moscou, 1966, p. 31, sq., fig. 55.

56. Cf. Migne, *P.G.*, XXXVI, 608-621.

57. Cf. G. Garitte, *Le Calendrier Palestino-Géorgien*, Bruxelles, 1958, p. 320.

58. Cf. *Bibliotheca hagiographica graeca*, 3e éd., mise à jour F. Halkin, t. I, Bruxelles, 1957, 1017, p. 72.

59. L'allégorie de la lune à Ishani est figurée par une femme au torse dénudé, un croissant de lune sur la tête et assise sur un bovin. Quant au soleil, seul le médaillon qui entoure cette image est conservé (cf. Thierry, *Peintures...*, p. 54, sq., fig. 23a).

60. Cf. note 63.

61. Cf. Velmans, *L'Église de Khe, en Géorgie*, in *Zograf*, pp. 72-82, part. 80-81.

62. Š. Amiranašvili l'a daté du VIe-VIIe siècle (cf. *L'Art des ciseleurs géorgiens*, Prague, 1971, p. 38, fig. 19-20), tandis que G. Čubinašvili a pensé au XIe siècle (cf. *Čekannoe iskusstvo...*, pp. 373-378, fig. 201-202.

63. Curieusement le muffle stylisé et ridé du lion, la forme de ses yeux et sa gueule ouverte à la forte dentition rappellent surtout les modèles perses très anciens (V^e-VIe s. av. J.-C.), notamment les lions de Persépolis et certains objets en or ou en bronze de la même époque (cf. R. Ghirschman, *Perse*, Paris, 1963, fig. 268, 286, 290, 318). Il en est de même pour les pattes aux griffes apparentes, tandis que la crinière bouclée distingue les œuvres parthes et sassanides du IVe au Ve siècle (R. Ghirschman, Iran, *Parthes et Sassanides*, Paris, 1962, fig. 251, 343, 404).

64. Cf. H. Marava Chadzinicolaou, Εὐλογία τοῦ Ἁγίου Μάμα, in Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Αρχαιολογικῆς Εταιρείας, Δ'—Τ.Β', 1960-1961, Athènes, 1962, pp. 131-137.

65. Voir, sur toutes les inscriptions de cette coupole : T. Barnaveli, *Les inscriptions de l'église de Manglisi*, Tbilissi, 1961 (en géorgien), pp. 22-26.

66. Elie est cité par Privalova, *op. cit.*, p. 183, note 38.

67. T. Barnaveli (cf. note 65) identifie cette inscription avec Daniel IX,10. Cette identification nous semble erronée puisque le verset en question dit : « Nous n'avons pas écouté la voix de l'Eternel, notre Dieu, pour suivre ses lois qu'il avait mises devant nous par ses serviteurs, les prophètes ». On serait plutôt tenté de penser à Daniel VII,9, où il est question de l'Ancien des jours; bien que là aussi la comparaison entre l'inscription et le texte biblique (Et l'Ancien des jours s'assit. Son vêtement était blanc comme neige... etc.) n'est pas concluante.

68. Celle-ci n'entoure que le centre de la croix.

69. Cf. Privalova, *op. cit.*, p. 175, note 4.

70. Cf. Š. Amiranašvili, *Istorija gruzinskoi živopisi...*, pl. XXIV.

71. Cf. *ibid.*, pl. V.

72. Cf. Privalova, *op. cit.*, p. 183, note 38. Sur Kincvissi en général voir Š. Amiranašvili, *Istorija gruzinskogo iskusstva*, Tbilissi, pp. 225-228; Lazarev, *Storia della pittura bizantina*; Turin, 1967, p. 310.

73. Cf. Restle, *op. cit.*, II, fig. 251, 160-161. Ces représentations d'évangélistes sont pour ainsi dire interchangeables avec les images des autres apôtres que l'on place parfois également sur les pendentifs, en Cappadoce, et cela en employant la même formule, comme c'est, par exemple, le cas à Karanlik kilisse (cf. *ibid.*, fig. 20).

74. E. Privalova (*op. cit.*, p. 112, sq.) a établi que le donateur de l'église était Šalva Toreli, membre d'une famille princière, puissante à la cour de Géorgie entre 1191 et 1225. Le portrait d'Eugène de Trébizonde présent dans l'église ne permet pas une datation antérieure à 1204. Selon l'auteur une date voisine de 1215 est la plus probable pour l'exécution de ces peintures.

75. Cf. H. Stern, *La représentation des Conciles dans l'église de la Nativité à Bethléem*, in *Byzantion*, t. XI, 1936, pp. 101-152.

76. Cf. A. Grabar, *Les ampoules de terre sainte*, Paris, 1958, pl. XXXII-XXXV; Stern, *op. cit.*, pl. XIV.

77. Cf. *ibid.*, p. 152, pl. XIV, fig. 39.

78. Cf. *ibid.*, p. 148.

79. Cf. A. Frolow, *Les reliquaires de la vraie croix*, Paris, 1965, fig. 39.

80. On ne devrait pas attacher d'importance à ce nombre. Il s'agit d'un nombre symbolique déjà connu chez les Perses et chez les Grecs, puis réutilisé par Enoch et Tobie qui l'attribuent précisément aux anges (cf. P. Perdrizet, *L'Archange Ouriel*, in *Seminarium Kondakovianum*, Prague, 1928, p. 256, sq.). De son côté l'Apocalypse de Jean cite à plusieurs reprises sept anges (*Apoc.* VIII,2; XV,1), mais il n'y a aucune raison suffisante pour que les anges de Thimotesoubani soient mis en rapport direct avec ces textes.

81. Il s'agit là d'un fait intéressant car à première vue, on a tendance à particulariser la peinture de Svanétie, alors que les grandes églises urbaines maintiennent également les anciennes traditions du pays mais en se rapprochant davantage du byzantin classique et de la koinè constantinopolitaine. Les nimbes colorés existent par exemple à Ipkhi et Ac (cf. T.S. Ševiakova, *Rospis v Ipkhi*, in *Moambe*, Tbilissi, 1943, XXX, n° 6, p. 836; *id.Rospis Lamarii*, in *Macne*, Tbilissi, 1964, n° 2, p. 201.

82. Ainsi, par exemple, à la Chapelle Palatine à Palerme, huit anges sont figurés autour du Pantocrator dans la coupole, mais seulement quatre sont nommés — Raphaël, Michel, Gabriel et Ouriel — tandis que les quatre autres sont définis comme ΑΓΓΕΛΟΙ ΚΥΡΙΟΥ. (Cf. O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, Londres, 1949, p. 39).

83. Cf. Restle, *op. cit.*, II, pl. XVIII, fig. 161; pl. XXII, fig. 220; pl. XXI, fig. 195. Les anges représentés et nommés dans ces églises sont : Michel, Gabriel, Raphaël, Ouriel, Phlogotheil, Sychaël, Misraël.

84. Cf. Privalova, *op. cit.*, note 3, p. 182.

85. Cf. Perdrizet, *op. cit.*, pp. 241, sq. 242.

86. Cf. *ibid.*, pp. 253-254, 261.

87. Privalova, *op. cit.*, p. 29, sq.

88. Il s'agit des saints : Mamas, Flore, Laure, Proclus, Ilarius, Abbibus, Samonas, Gourius, Triphon, Nikita, Aretas (cf. Privalova, *op. cit.*, p. 34, avec une brève description et les dates correspondant aux fêtes de ces saints; pour la mise au point des noms de certains martyrs en français, voir *Propylaeum ad Acta Sanctorum* (décembre), Bruxelles, 1940, index.

89. Voir, pour les ivoires, les triptyques du palais de Venise à Rome ou celui dit de Harbaville (Xe s.) (cf. D.T. Rice, *Art byzantin*, Paris-Bruxelles, 1959, fig. 99, 101) et pour le templon, l'épistyle du Sinaï (XIe s., cf. A. et M. Sotiriou, *Icônes du Mont Sinaï*, 1956, I, pl. CXVII, p. 112).

90. Ceci est probable mais non certain. Les nombreux personnages qui suivent la grande Déisis de Lesnovo ont été longtemps considérés comme des prophètes (cf. N. Okunev, *Lesnovo*, in *L'art byzantin chez les Slaves* (Recueil Uspenski), Paris, 1930, pp. 222-259). Cette thèse a été récemment contestée par A. Grozdanov, qui voit dans les personnages en question des saints guerriers (cf. *ikonografije Markovg manastira*, in *Zograf*, 11, 1980, p. 86, sq. Voir aussi une Grande Déisis, peut-être suivie de prophètes, à Saint-Athanase de Kastoria (cf. S. Pélékanidis, *Kastoria*, 1953, pl. CL b-CLII).

91. Cf Sv. Radojčić, *Timnički natpis*, in *Zbornik Radova Vis. Inst.*, n° 8, *Mélanges G. Ostrogorsky*, II, 1964, pp. 364-365.

92. H. Vincent et F.M. Abel, *Jérusalem, Recherches de topographie, d'archéologie et d'histoire*, II, 1-2, Paris, 1914, p. 244.

93. Voir à ce sujet Grégoire de Nysse qui donne des détails sur la sépulture de ses parents placée près des restes des Quarante martyrs de Sébaste (cf. Migne, *P.G.*, 46, 784).

94. Cf. T. Velmans, *Le décor de la voûte de l'oratoire Santa Lucia : une iconographie rare des quarante martyrs*, in *La Sicilia rupestre*, Symposium de Catane (sous presse).

95. Cf. N. Thierry, *A propos des peintures d'Ayvali Köy* (Cappadoce), in *Zograf*, 5, 1974, p. 19, sch. 5.

96. Cf. V.G. de Bock, *Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Égypte chrétienne*, Saint-Pétersbourg, 1901, pl. CCII; U. Monneret de Villard, *Les couvents près de Sohag*, Milan, 1925, pl. XV.

97. Cf. J. Baradez et M. Leglay, *La croix-trophée et le reliquaire d'Aïoun — Berich*, in *Cah. Arch.* IX, 1957, pp. 74-98, fig. 1-2.

98. Cf. *ibid.*, p. 78, fig. 3. La comparaison des auteurs entre la croix du reliquaire et le trophée romain est parfaitement convaincante, ainsi que leur interprétation. Dans l'image copte du XIIIe siècle on se sert donc de modèles anciens, où l'on cherchait à contrebalancer le souvenir infamant du Crucifiement par des signes triomphaux ajoutés à la croix et soulignant ainsi le trophée de la victoire.

99. Sur la date voir C. Mango, *The Date of the Narthex of the Church of the Dormition at Nicea*, in *D.O.P.* 13, 1959, pp. 245-252.

100. O. Wulf (*Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken*, Strasbourg, 1903, p. 311) insiste également sur d'autres détails — le geste du Christ, la position inhabituelle de ses doigts, le rouleau attaché avec un double cordon, etc. — qui montrent qu'il ne s'agit pas ici du Pantocrator. Le monogramme au centre de la voûte correspond au sceau de Dieu dont parle l'Apocalypse (VII,2).

101. Ce geste s'adresse à un groupe d'élus conduits par Pierre, qui figure sur le mur latéral sud et se dirige vers la porte du Paradis.

102. « ... Vous qui m'avez suivi, vous serez de même assis sur douze trônes et vous jugerez les douze tribus d'Israël ».

103. Cf. M. Brosset, *Deux historiens arméniens : Kirakos Gantzac, XIIIe s.; Oukhtanès d'Ourha, Xe s.*, Saint-Pétersbourg, 1870, p. 111, note 1.

104. Deux tétramorphes et deux séraphins se tiennent aux pieds du Christ et constituent un tout petit second registre. Le fleuve de feu part du pied gauche du Christ et aboutit à l'angle nord du troisième registre (sur la paroi occidentale) où l'on voit également un séraphin enflammé.

105. C'est exactement le même emplacement qu'à Thimotesoubani, où les animaux et un sarcophage occupent le mur sud, tandis qu'un lion et un second sarcophage figurent sur le pilier sud.

106. Notre description n'a pour but que de rétablir les principaux épisodes de ce Jugement Dernier et de relever ses analogies avec Thimotesoubani, des détails ont pu nous échapper, car lors de notre visite à Akhtala, l'église était en restauration et assez encombrée par des échafaudages.

107. G. Alibegašvili, *Rospis cerkvi sv. Georgija v Boborme*, in *Dzeglie Megobari*, 1967, n° 9, pp. 25-29.

108. Cf. Š. Amiranašvili, *Gruzinskaja miniatjura*, Moscou, 1966, pl. 46.

109. Plus loin, une autre miniature du Jugement Dernier (cf. E. Mačavariani, *Gruzinskie rukoposi*, Moscou, 1978, pl. XXXV), dans ce même Tetraévangile, correspond à peu près aux règles byzantines.

110. Cf. N. Pokrovskii, *Opisanije miniatjur Gelatskovo evangelija*, in *Zapiski otdelenija russkoi i slavjanskoi arh-*

epiogu russkoga armenogičeskoga obščestva, T.V., 1887, fig. 73.

111. Cf. F. Macler, *Documents d'art arménien*, Paris, 1924, n. 49, pl. XXVIII, fig. 61. Toutes les inscriptions sont citées.

112. L'inscription désignant tout ce groupe de personnages en buste s'est révélée illisible. Pierre et Paul sont reconnaissables à leur type physique et portent tous deux une énorme clef. Les quelques inscriptions conservées sur cette miniature disent : « Et nous verrons l'Ancien des jours assis sur le trône des tétramorphes... » « ... et Jugement » « Jésus-Christ » (cf. note suivante).

113. J'ai pu consulter les deux derniers manuscrits mentionnés au Matenadaran à Erevan. Je saisis l'occasion pour en remercier les responsables qui m'ont autorisée et aidée à le faire, et en premier lieu Mme Emma Korkhmazjan, qui m'a traduit les données des colophons.

114. Cf. K. Weitzmann, *Icon painting in The Crusader Kingdom*, in *D.O.P.*, 20, 1966, pp. 51-83, partic. pp. 57-60, fig. 14.

115. Notamment en ce qui concerne les apôtres au second registre.

116. Quant à la miniature de l'évangile arménien de la Walters Art Gallery, (cod. 539., f° 109v) qui a été comparée à l'icône du Sinaï, l'influence occidentale ne nous semble pas certaine. Les deux traits attribués à cette influence — le ciel enroulé et les anges buccinateurs dans le premier registre sont courants dans la miniature arménienne du XIIIe et XIVe siècle.

117. Cf. S. Der Nersessian, *The Chester Beatty Library, a Catalogue of the Armenian Manuscripts*, Dublin, 1958, pl. 1 (couleur).

118. Mlle S. Der Nersessian qui a examiné les originaux a bien voulu m'indiquer l'ordre des feuillets. Je l'en remercie bien vivement.

119. Cf. Millet, *Dalmatique...*

120. Rappelons enfin qu'à l'église des Saints-Pierre-et-Paul à Tatev (930) une image de l'intercession occupe l'abside (cf. S.S. Manukjan, *Freski v Tatevskom monastire v Armenii*, in *Pamjatniki kulture. Noviji otkritija*, Moscou, 1975, pp. 131-137), alors que le Jugement Dernier (aujourd'hui très abîmé) lui fait face sur le mur occidental. Il montre l'accentuation Intercession-Résurrection déjà observée en Géorgie. Le Jugement Dernier proprement dit est remplacé par une image du Paradis avec le Christ trônant, flanqué des anges « ouvrant les livres » (Apoc. XX,12), le fleuve et l'arbre de Vie, et la Résurrection avec des morts sortant de leurs sarcophages. Ce décor a été attribué à des peintres d'origine franque, aidés par des arméniens (cf. N. et M. Thierry, *Peintures murales de caractère occidental en Arménie : l'église Saint-Pierre et Saint-Paul de Tatev (début du Xe siècle)*, in *Byzantion* XXXVII (1968), pp. 180-242). La part des artistes arméniens est difficilement mesurable, mais il nous semble évident que l'esprit de cette composition est très proche de celui que l'on observe dans les miniatures arméniennes même si les vocables iconographiques employés rappellent beaucoup les miniatures occidentales, notamment le Jugement Dernier du Livre de Péricopes d'Henri II, à la Bibl. d'Etat de Munich, f° 201 v.

121. Cf. T. Ševiakova, *K voprosu o date rospisi cerkvi c. Adiši*, in *Information de l'Académie des Sciences de Géorgie*, t. XXVII, n° 3, 1961, p. 379 (en géorgien).

122. Cf. Répertoire de l'Institut d'histoire de l'art à Tbilissi.

123. Cf. D.P. Gordeev, *Otčet poezdke v Akhalčiskii uezd v 1917 godu, Rospisi Čule, Sapara i Zarzme*, Petrograd, 1923, p. 35, sq.

124. Parfois les vocables iconographiques diffèrent en Cappadoce, mais l'esprit, la conception d'ensemble et le contenu de ces images sont infiniment plus proches de ce que l'on voit en Géorgie que des programmes constantinopolitains répandus dans les Balkans et en Russie.

125. Cf. N. Thierry, *Ayvali kilise ou Pigeonnier de Gül-lü Dere* in *Cah. Arch.* XV, 1965, pp. 97-154, 124, sq.; I. Christe, *La Vision de Matthieu*, Paris, 1973, p. 41.

126. Cf. Restle, *op. cit.*, pl. 474, 479; N. et M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1963, p. 115, sq.

127. Cf. *ibid.*, p. 89, sq. N. Thierry, *L'Apocalypse de Jean et l'iconographie byzantine*, in *L'Apocalypse de Jean*, Genève, 1979, p. 327, sq.; Restle, *op. cit.*, plan LVII, fig. 499.

128. Cf. *id.*, *Yusuf Koç Kilisesi, église rupestre de Cappadoce*, in *Peintures d'Asie Mineure et de Transcaucasie...*, pp. 197-198.

129. Cf. Jerphanion, *op. cit.*, II, p. 100-104, alb., pl. 194,4.

130. Pour Ači voir *Cah. Arch.* 29, p. 89, sq.; pour Sainte-Sophie, voir D. Talbot Rice, *The Church at Haghia Sophia at Trebizond*, Edimbourg, 1968, fig. 70.

131. Par exemple, à El Nasar ou Kiliçlar kilisse (cf. Restle, *op. cit.*, vol. II, plan I, fig. 2-4, plan XXIV, fig. 252; Jerphanion, *op. cit.*, I, pp. 191-193, 227-230.

132. Cf. Thierry, *Arts de Cappadoce...*, p. 148, fig. 80. Le Christ trône loin des apôtres et de la Vierge, séparé d'eux par une sphère étoilée représentant le ciel.

133. Par exemple, à Çarikli ou Elmale kilisse (cf. Restle, *op. cit.*, vol. II, plan XXI, fig. 195; plan XXII, fig. 219-220). Ces planches et plans mettent bien en évidence le programme. Cependant, pour la datation au XIe siècle des églises citées nous suivons Jerphanion (*op. cit.*, I, p. 455, sq.; 431, sq.).

134. Par exemple, à Elmali kilisse (cf. Restle, *op. cit.*, vol. II, plan XVIII, fig. 160-165), voir aussi note 133.

135. Par exemple, à Karlik kilisse où l'on représente l'Ascension dans la calotte et les séraphins sur les pendentifs (cf. Jerphanion, *op. cit.*, II, p. 185).

136. A l'église de la Croix à Mavrucan (écrit aussi Mavrudjan), ils apparaissent sous l'Ascension, dans les trompes (cf. Jerphanion, *op. cit.*, II, pp. 207-209).

137. Cf. Thierry, *Nouvelles églises...*, p. 73, sq., pl. 40.

138. Cf. Ch. Diehl, M. Le Tourneau, H. Saladin, *Les monuments de Salonique*, Paris, 1918, fig. 63-67.

139. Cf. V. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics*, Londres, 1966, fig. 19.

140. Cf. V.N. Lazarev, *Freski Staroi Ladogi*, Moscou, 1960, fig. 17.

141. Cf. Y. Tolstoi et N. Kondakov, *Russija drevnosti v pamjatnikah iskusstva*, vip. VI, Moscou, fig. 151; V. Mjasojedov, *Freski Spasa Nereditcy*, Leningrad, 1925, pl. III-XIX.

142. Cf. O. Demus, *Die Mosaiken von San Marko in Venedig*, Vienne, 1935, fig. 12.

143. Cf. H. Grigoriadou, *Affinités iconographiques de décors peints en Chypre et en Grèce au XIIe siècle*, in *Actes du 1er Congrès International des Études chypriotes*, Ἑταιρεία Κυπριακῶν Σπουδῶν, Nicosie, 1972, T.B', p. 35, sq.

144. Cf. A.H.S. Megaw et A. Stylianou, *Chypre* (coll. UNESCO), Paris, 1963, pl. XIV.

145. Cf. A. Stylianou, *An Italo-Byzantine series of Wall-paintings in the church of St. John Lampadistis, Kalopanayotis, Cyprus*, in *Akten des Internazionalen Byzantinisten-Kongresses*, 1958, Munich, 1960, pp. 595-603.

146. Cf. L. Hadermann-Misguich, *Fresques de Chypre et de Macédoine dans la seconde moitié du XIIe siècle*, in *Actes du 1er Congrès International des Études chypriotes*, Nicosie, 1972, p. 43, sq., fig. 101.

147. Cf. Megaw et E.J.W. Howkins, *The church of the Panagia Kanakaria at Lythrankomi in Cyprus*, Washington, 1977, p. 147, sq., fig. 106-119.

148. Le programme est à la fois plus complexe et moins clairement exprimé à Perachorio. Le Pantocrator entouré d'anges et la Vierge orante dans la coupole ont été mis en rapport avec les images de Marie et de saint Jean en prière sur les piliers est qui sont sensés former une Déisis avec le Christ de la calotte. Par ailleurs, on voit dans les deux pendentifs ouest respectivement le tétramorphe et un hexapétrige, tandis que l'Annonciation occupe les pendentifs est (cf. *id.*, *The Church of the Holy Apostels at Perachorio, Cyprus, and its Frescoes*, in *D.O.P.*, 16, 1962, p. 287, sq., fig. 2, 4).

149. Cf. Documents personnels.

150. Cf. Thierry, *Ayvalıköy...*, Sch. 2.

151. Cf. *ibid.*, Sch. 5.

152. Cf. article en préparation. M. Suren Mnatsakanian que je remercie de m'avoir fait visiter cette église prépare un livre sur ce type d'églises à destination funéraire.

153. Document personnel.

154. Cf. J. et A. Stylianou, *The painted churches of Cyprus*, Stourbridge, 1964, pp. 101-10.

155. Cf. *ibid.*, p. 158.

156. Cf. D. Mouriki, *The Coupola Decorations of Saint Hiéroteos near Megara*, in *Actes du 1er Congrès International des Études chypriotes*, Nicosie, 1972.

157. Cf. note 83.

158. Cf. p. 143.

159. Cf. V. Djurić, *Visantijske freske u Yugoslaviji*, Belgrade, 1975, p. 234; P. Miljković-Pepek, *Veljousa*, Skopje, 1981, p. 180, sq., fig. 12.

160. Cf. Lazarev, *Storia...*, p. 227, sq.

161. Cf. T. Velmans, *Le thème de l'Intercession et de la Seconde Venue dans les coupoles chypriotes*, in *Actes du IIe Congrès International des Études chypriotes* (sous presse).

162. Cf. *id.*, *La koinè grecque et les régions périphériques orientales du monde byzantin* (Xe-XIIIe s.), in *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik*, Vienne, 1981, vol. 3, pp. 718-719.

163. Une partie des apôtres est répartie sur les murs latéraux du bêma, mais les douze disciples sont bien présents. Tous étaient d'ailleurs nommés par des inscriptions géorgiennes, dont certaines sont conservées.

164. Quelques ouvrages de références, ou une très longue bibliographie est également citée, sont : Ihm, *op. cit.*, chap. II, § 1-3; les études parues après cet ouvrage, avec quelques nouvelles données figurent chez Chr. Walter, *Papal political Imagery in the Médiéval Lateran Palace*, in *Cah. Arch.* XX, 1970, p. 173, sq. Récemment un résumé sur la question à propos de Thimotesoubani chez Privalova, *op. cit.*, p. 42, sq.

165. Cf. Matth. XXVIII,16-20; Marc XVI,15-20; Luc XXIV,45-49; Jean XX,21-23.

166. Citons parmi d'autres le sarcophage de saint Ambrogio à Milan (cf. Ihm, *Die Programme...*, pl. XI,2.

167. Cf. Van Berchem et Cluzot, *Mosaïques...*, fig. 281.

168. Cf. A. Heisenberg, *Grabeskirche und Apostelkirche*, II, Leipzig, 1908, p. 141, fig. 3.

169. Cf. V.R. Petković, *La peinture serbe du moyen âge*, Belgrade, 1934, vol. II, pl. XXVI; V. Djurić, *Sopoćani*, Belgrade, 1963, p. 126 (dessin); T. Rice, *The Church of Haghia Sophia...*, 1968, p. 77, voir aussi les pp. 172-178.

170. Cf. Jerphanion, *op. cit.*, II, p. 350, pl. 80,I; I, p. 226, pl. 52,2; I, p. 415, pl. 96,2; II, p. 541, pl. 140,2.

171. Cf. D. Talbot Rice, *op. cit.*, pl. 48 B, fig. 90, pp. 172, sq.

172. Sur le décor de l'intrados des fenêtres en Géorgie voir D. Mouriki, *The Formative Role of Byzantine Art on the artistic Style of the cultural Neighbors of Byzantium*, in *J.O.B.*, Vienne, 1931, vol. 31 2, p. 731.

173. Par exemple, à la Panaghia Chalkeon à Salonique (cf. K. Papadopoulos, *Die Wandmalereien des XI Jahrhunderts in der Kirche* ΠΑΝΑΓΙΑ ΤΩΝ ΧΑΛΚΕΩΝ, *in Thessaloniki*, Vienne, 1966, fig. 25.

174. Cf. Répertoire de l'Inst. d'H.A. à Tbilissi et documents personnels.

175. Cf. G. et M. Sotiriou, *Icônes*, I, pl. 117-124, II, pp. 112-114.

176. Cf. N. Aladašvili, G. Alibegašvili, A. Volskaja, *Rospisi hudožnika Tevdore v Verhnei Svanetii*, Tbilissi, 1966, p. 17 et documents personnels.

177. Cf. Amiranašvili, *Istorija...*, pl. XXIV.

178. Pour l'évangile de Ghelati, cf. *id.*, *Miniatjura...*, fig. 43; pour l'évangile de Džruči, document personnel.

179. Cf. Aladašvili, *op. cit.*, p. 111, fig. 124.

180. L'une de ces rares exceptions est la Déisis avec saint Georges (à la place de Jean) sur la façade méridionale de Saint-Georges de Kourbinovo (cf. L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, Bruxelles, 1975, fig. 153, p. 287-289).

Paléologues), ce qui est fait, mais par rapport aux courants spécifiques, moins importants et parfois divergents que l'on constate à une même époque dans les diverses régions de l'aire d'influence byzantine. Par contre, l'objet de l'étude lui-même est très soigneusement observé et étudié dans le détail, comme il convient d'ailleurs aux monographies. Aussi, le lecteur retire-t-il une grande satisfaction de cette solidité et de cette minutie dans le travail. Peut-être aurait-on intérêt à moins s'attarder sur la description des couleurs lorsqu'il s'agit de peintures, afin de ne pas perdre de vue les dominantes coloristiques d'un décor qui ont un réel intérêt. Enfin, la bibliographie citée en langues étrangères est souvent incomplète, surtout en ce qui concerne les articles, et elle date généralement.

Sur le plan technique quelques suggestions qui vont dans le sens des tendances modernes de la mise en forme d'un ouvrage pourraient être faites : les chapitres assez longs et uniformes des livres en question sont difficiles à consulter (en dehors d'une lecture continue), parce qu'ils ne sont pas articulés par des sous-titres, des astériques ou des espaces blancs, et fragmentés ainsi en des portions de textes plus brèves; les index (iconographiques, des personnes, des lieux, des ouvrages cités) sont pratiquement absents; les décors géorgiens, que l'on compare à la peinture murale qui est étudiée, ne sont souvent cités, même lorsqu'il en est question pour la première fois, que par le nom du lieu de l'église, alors que pour le lecteur peu familiarisé avec cet art, il est important de connaître, au moins par la première citation, le vocable de l'église et sa date; les légendes sont presque toujours courtes, alors que l'on tend de plus en plus aujourd'hui vers des légendes très complètes qui fournissent une riche information dès le premier coup d'œil; dans les ouvrages commentés, ces légendes figurent quelquefois, non pas sous les illustrations respectives, mais sur une liste à part, système dépassé et très incommode pour le lecteur; la place faite, dans l'illustration, aux matériaux de comparaison est trop réduite; en revanche, toujours sur le plan technique, c'est avec plaisir que l'on constate que les dessins, de très bonne qualité au demeurant, se multiplient; leur utilité ne saurait être trop soulignée, surtout lorsqu'ils reproduisent de grands ensembles, des parties du décor presque disparues ou des traits que l'on ne peut voir que dans des conditions particulières. Les quelques observations qui précèdent ne sont ni des critiques, ni des louanges, mais de simples constatations. Elles devraient contribuer à faire progresser encore et à mettre en valeur les études sur l'art géorgien qui nous sont chères.

Tania VELMANS.

TABLE DES MATIÈRES

Sahoko G. TSUJI, *Destruction des portes de l'Enfer et ouverture des portes du Paradis. A propos des illustrations du Psaume 23, 7-10 et du Psaume 117, 19-20* 5

Jeffrey C. ANDERSON, *The date and purpose of the Barberini Psalter* 35

Christopher NORTON, *Varietates Pavimentorum. Contribution à l'étude de l'art cistercien en France* 69

Arne EFFENBERGER, *Ein byzantinisches Emailkreuz mit Besitzerinschrift* 115

Tania VELMANS, *L'image de la Deisis dans les églises de Géorgie et dans le reste du monde byzantin. 2e partie* 129

NOTES DE LECTURE 175